

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

MAI 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein. C'était, depuis 1923, un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

Roger SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Fouilles à Antioche, par M. Jean LASSUS.....	257
Colbert, Le Vau et la construction du château de Vincennes au XVII ^e siècle, par M. Jean CORDEY, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale....	273
Trois paravents japonais, par M. Hugues LE GALLAIS.....	295
Peintres-graveurs, par M. Claude ROGER-MARX.....	301
Une source d'inspiration inconnue d'Eugène Delacroix, par M. André LINZELER, bibliothécaire au Cabinet des Estampes.....	309
Bibliographie.....	313

HORS TEXTE :

J.-L. BOUSSINGAULT. Le vieux Saltimbanque, pointe-sèche originale.

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (VIII^e)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

DERNIER PARU

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon**. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc**. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour**, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence**. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué**. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon**. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance**. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie**. In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater**. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne**. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret**. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.
DEGAS, BERTHE MORISOT

EN FIN DE SEMAINE...



UTILISEZ LES BILLETS
SPÉCIAUX POUR LES
STATIONS BALNÉAIRES
ET THERMALES DU
RÉSEAU DE L'ÉTAT
VALABLES DU VENDREDI
OU DU SAMEDI AU
LUNDI MINUIT
JUSQU'AU 31 OCTOBRE
(SAUF AUX GRANDES FÊTES)

DE RÉDUCTION

RENSEIGNEMENTS DANS LES GARES DU

RÉSEAU DE L'ÉTAT

CHEMINS DE FER P. L. M.

Pour excursionner à bon compte sur la côte d'Azur

Vous désirez visiter la Côte d'Azur ! Pourquoi ne le feriez-vous pas à cette époque de l'année où elle se montre dans toute sa splendeur printanière ?

Vous pouvez vous y rendre à bon compte et y circuler à votre fantaisie, grâce aux cartes d'excursions valables 15 ou 30 jours, que toutes les gares P. L. M. délivrent. Si vous voyagez avec votre famille, vous bénéficierez de réductions supplémentaires sur le prix de ces cartes.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous renseigner auprès des gares.

Les billets d'aller et retour de famille permettent de se déplacer à bon compte

Les vacances de Pâques approchent.... Vous désirez vous déplacer avec votre famille, mais vous craignez d'être entraîné à une trop grosse dépense. Nous vous signalons que vous pouvez voyager à bon compte grâce aux billets d'aller et retour de famille.

Ces billets, valables 33 jours, comportent une réduction de 25 % pour la 2^e personne, de 50 % pour la 3^e personne et de 75 % pour chacune des suivantes. Une réduction supplémentaire est consentie si le parcours aller et retour dépasse 400 kms.

Tout compte fait, une famille de 6 personnes paie en 3^e classe, pour 1.200 kms. aller et retour, 595 frs, au lieu de 1.430 frs au tarif ordinaire ; la réduction dépasse donc 50 %, ce qui revient à dire que sur 6 personnes, 3 sont transportées gratuitement. Au surplus, si pendant la villégiature le chef de famille désire revenir de temps à autre à sa résidence pour y surveiller ses affaires, il peut voyager à demi-tarif.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous renseigner auprès des gares.

CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

1^o SERVICE DE JOUR

Via Calais-Douvres :

Traversée maritime la plus courte. Service de luxe « Flèche d'or » en correspondance avec le paquebot « Canterbury », mettant Londres à 6 h. 40 de Paris.

Via Boulogne-Folkestone :

Service quotidien avec l'Angleterre. Voie très fréquentée par les touristes venant passer le week-end sur les plages françaises.

2^o SERVICE DE NUIT

Via Dunkerque-Folkestone :

Service journalier sur l'Angleterre, via Folkestone. Ce service permet d'arriver le matin à Paris ou à Londres et d'en repartir le soir.

1. Sauf la nuit du samedi au dimanche au départ de Dunkerque et la nuit du dimanche au lundi au départ de Folkestone.

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

ALGER

à 38 h. 1/2 de Paris

PAR

PORT- VENDRES

La voie la plus rapide entre Paris et Alger est celle de Paris-Quai-d'Orsay-Toulouse-Port-Vendres.

La traversée est assurée en 22 heures par le rapide et confortable paquebot « El Kantara » de la Compagnie de Navigation-Mixte : ce paquebot moderne est pourvu des dispositifs de sécurité les plus perfectionnés.

Dans le sens France-Algérie, il correspond à un train-paquebot partant de Paris-Quai d'Orsay les dimanches et jeudis soirs à 17 h. 21 (toutes classes, couchettes de 1^{re} classe et wagon-restaurant) ; l'arrivée à Alger a lieu le surlendemain matin à 8 h. (Durée totale du voyage 38 heures 1/2.)

C'est non seulement la voie la plus courte, mais celle qui traverse les eaux les mieux abritées ; c'est la seule avec transbordement direct des passagers et de leurs bagages du train au paquebot, sur le quai même d'embarquement.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII^e

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V^e

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4^o raisin (25×32), chacun de 220 pages,
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

Prix : 750 francs

LES COMMANDES SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VANOEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V^e



FIG. 1. — ANTIOCHE SUR L'ORONTE.

FOUILLES A ANTIOCHE

IL est des villes célèbres qui se survivent : abandonnées ou toujours peuplées, elles gardent assez des monuments de leur histoire pour qu'on y puisse ressusciter, par un simple effort d'imagination, le décor d'art, le cadre usuel, où se déroulèrent tels ou tels épisodes fameux. D'autres, au contraire, semblent avoir tout à fait disparu : une bourgade où rien ne rend témoignage du passé a parfois poussé sur le cadavre enseveli de la cité fameuse. De ce que les textes nous rapportent, des merveilles qu'ont célébrées les contemporains, on a peine sur place à s'imposer le souvenir. Le fleuve coule toujours, qu'ont chanté, que chantent encore les poètes ; les montagnes gardent leur profil ; la vallée reste riante sous le soleil. Aucune ruine ne vient évoquer des siècles abolis : il n'est demeuré qu'un paysage et qu'un nom (fig. 1).

Ainsi Antioche. Et pourtant, peu de noms exercent sur l'historien un semblable prestige. La grande cité fondée en 311 avant notre ère par Seleukus Nikator, qui lui donna le nom de son père, fut d'abord la capitale d'un de ces royaumes grecs qui, survivant aux conquêtes d'Alexandre, en prolongèrent l'effet intellectuel et artistique. La culture grecque, l'art grec, laissés en contact avec d'autres cerveaux, avec d'autres civilisations, connurent autre chose qu'un développement dans l'espace : un enrichissement, un épanouissement nouveaux. Admirablement placée dans la vallée de l'Oronte, non loin de la mer où la prolongeait son port, Séleucie, sur la route des caravanes qu'attirait déjà Alep du fond du désert, unie au Nord, par le col de Beylan, à l'Asie Mineure, Antioche prospéra : bientôt elle rivalisa

en splendeur avec les anciennes cités grecques, comme avec l'Alexandrie des Ptolémées. Elle eut ses peintres et ses orateurs, ses sculpteurs et ses poètes, ses architectes et ses philosophes. Elle se peupla de colonnades, de thermes et de palais, de théâtres et de temples. A Daphné, un de ses faubourgs, cascaden des eaux vives : partout elles seraient belles ; en Syrie, elles paraissent miraculeuses. Des sanctuaires les entourèrent, célébrant Apollon et la jeune fille qui lui échappa, et, sur la route, les riches villas s'alignèrent.

La conquête romaine n'interrompit pas ce développement. Pompée, César,



FIG. 2. — ANTIOCHE. ENCEINTE AVEC LES GRANDES TOURS, APPELÉES LES RESTES DU PALAIS DE SELEUCUS.
(D'après Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie*).

Antoine sont pris au charme de l'Oronte ; c'est la Grèce hellénistique qui conquiert le Romain vainqueur. Et les empereurs : Vespasien qui y reçut la pourpre, Dioclétien qui s'y construisit un palais, Constantin qui y éleva des églises, Julien qui voulut rendre vie aux dieux de Daphné, s'attachèrent à cette cité. Et chacun contribua à l'embellir.

Mais, dans l'intervalle, le christianisme lui avait donné une gloire nouvelle. Dès les débuts, Antioche avait attiré la prédication des Apôtres. Saint Pierre, avant d'être évêque de Rome, ne fut-il pas évêque d'Antioche ? N'est-ce pas là que les chrétiens reçurent leur nom ? De là partirent de grandes missions ; et bien des persécutions affligèrent l'Eglise naissante : l'évêque Ignace, en 107, en est la plus illustre victime.

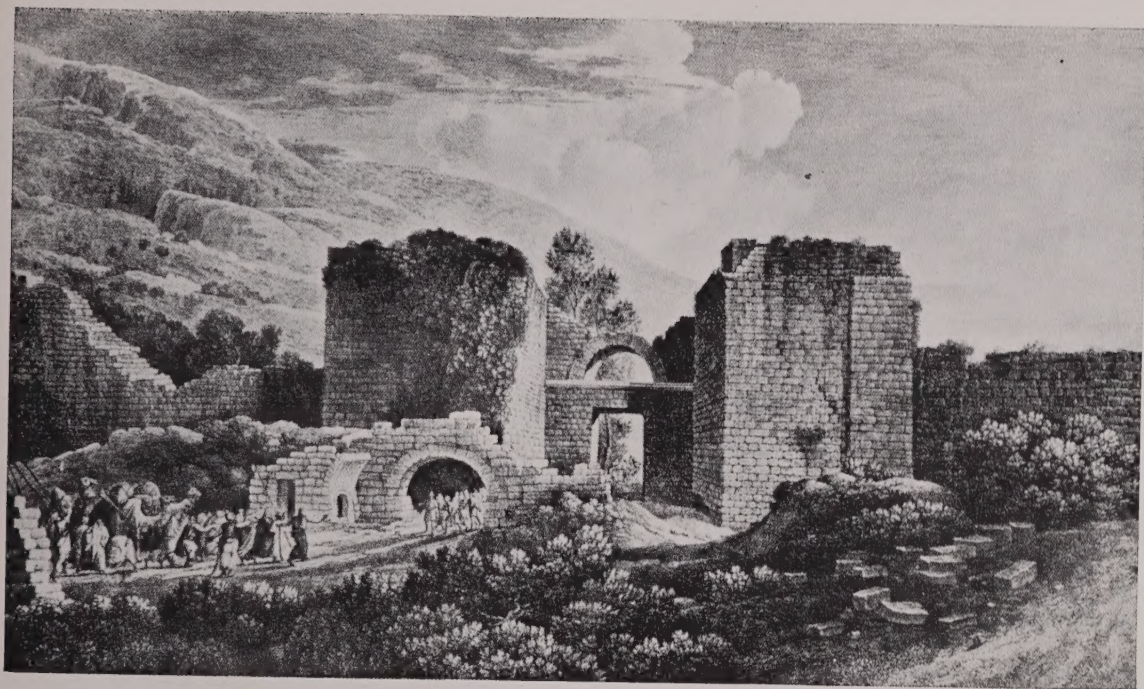


FIG. 3 et 4. — ANTIOCHE. VUE DE LA PORTE DE MÉDINE, PRISE AU DEHORS, SUR LE CHEMIN D'ALEP,
ET AU DEDANS DE LA VILLE. (D'après Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie.*)

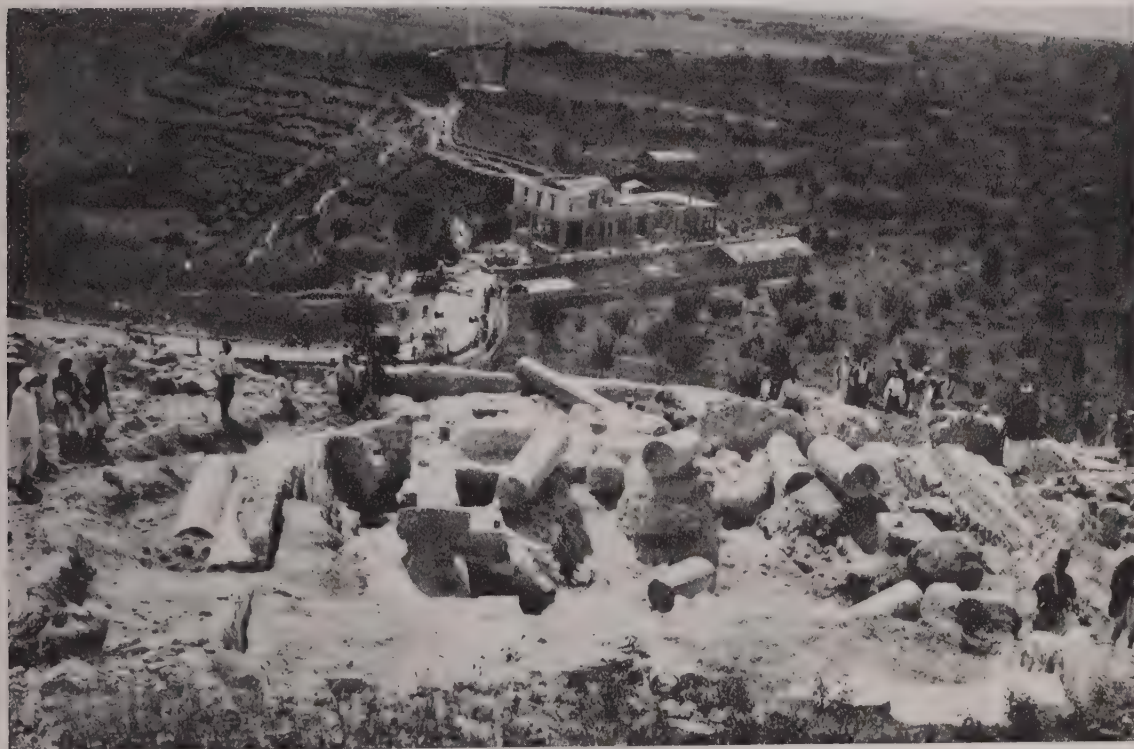


FIG. 5. — ANTIOCHE. FONDATIONS DE L'HIPPODROME.

D'autre part, dans ce milieu pétri de dialectique et de philosophie, la doctrine chrétienne devient l'objet de discussions éperdues. Ici apparaissent maintes théories théologiques, qui s'affrontent dans de retentissantes controverses. On n'émet pas d'opinion, dans le monde entier, qui ne soit adoptée ici par certains, attaquée par d'autres, commentée par tous. Et les hérésies se succèdent : il faut le sang-froid tout romain de la papauté et de l'Église occidentale pour maintenir une doctrine, au milieu de l'assaut des subtilités grecques, — et grecques, ici, veut bien souvent dire antiochéennes. Que de fois Antioche eut deux, trois évêques, chacun soutien d'une orthodoxie, chacun suivi d'une Église ! Mais, pendant ce temps, avant même le triomphe du christianisme, les sanctuaires s'élèvent, et bientôt rivalisent de splendeur avec les plus beaux temples du paganisme : ainsi l'éloquence de saint Jean Chrysostome domine celle du rhéteur païen, Libanius, son maître.

Pourtant, le paganisme se défend : les jeux olympiques, introduits à Antioche, l'hippodrome, le théâtre gardent leur vogue ; l'amour du luxe, l'amour du jeu luttent dans le cœur même des chrétiens avec l'austérité des doctrines nouvelles. L'Antioche chrétienne reste une ville de plaisirs, où tout est prétexte à guirlandes, à cortèges, à discours. Ville d'art chrétien, elle est toujours une ville d'art séculier.

De tant de siècles de splendeur les livres seuls gardent aujourd'hui la trace. C'est que bien des destructions passèrent sur la ville. Avant même de subir le

FIG. 6. — ANTIOCHE. L'ÉGLISE DE DAPHNÉ (XI^e siècle).

vandalisme des hommes, elle avait vu la nature s'acharner contre elle : le sol de la vallée est instable, les tremblements de terre, toujours fréquents, y furent parfois terribles, renversant maisons et temples. Chaque règne, chaque année presque, sont marqués par la reconstruction de quelque édifice fameux, qu'un séisme a jeté bas. La plus célèbre de ces catastrophes, celle de 526, obligea les habitants à reconstruire presque entièrement la ville, déjà éprouvée, depuis le début du ^{ve} siècle, par six autres ébranlements.

Les Perses, qui avaient déjà brûlé une fois la ville vers 260, s'en emparèrent par surprise, sous la conduite de Chosroés, en 538 ; ils la rasèrent. Justinien entreprit de la reconstruire, l'entourant d'une nouvelle enceinte, plus réduite ; moins d'un siècle après, en 636, les Arabes s'en emparaient pourtant, se livrant à une nouvelle destruction.

Depuis, Antioche ne se releva guère ; elle resta le plus souvent aux mains des musulmans : reprise par les Byzantins sous Nicéphore Phocas, en 969, par les Turcs en 1084, elle fut occupée par les Croisés en 1098 ; ils lui rendirent, avec Bohémond et Tancrède, quelque peu de son ancienne gloire ; ils devaient en être chassés par Beïbars, en 1268.

Parmi tant de vicissitudes, les Antioches antiques avaient disparu. A chaque

destruction, le niveau du sol s'était exhaussé d'un nouveau lit de décombres ; le sable du fleuve, les alluvions des torrents descendant du Silpius achevaient de recouvrir les ruines. C'est sur un amas de villes superposées que passent les étroites rues modernes, où pourtant on croit reconnaître quelque souvenir du plan antique.

Mais le village n'occupe plus qu'une partie de l'enceinte autrefois habitée. La muraille de Justinien elle-même, que des voyageurs voyaient encore au début du siècle dernier, a été abattue par Ibrahim pacha, lors de la conquête égyptienne de 1831-32. On peut encore en suivre la trace, à travers les jardins de la vallée, et aussi sur les pentes de la montagne qu'elle escaladait à pic, pour comprendre dans sa protection une cime d'où il eût été trop aisé de faire rouler des pierres (fig. 2). La ville, ainsi limitée, s'étendait sur près de quatre cents hectares.

La tentation était grande d'aller en rechercher les restes. On ne connaît que par des débris les grandes villes de la période hellénistique : Antioche fut l'une des plus fameuses, l'une des plus riches, l'une des plus belles. Plus tard, à l'époque romaine, que devint-elle ? Conserva-t-elle purement les traditions de construction, de décoration, transmises par son héritage grec ? Subit-elle fortement l'empreinte de la méthode, du goût romains ? Par ailleurs, n'y vit-on pas s'insinuer vers notre monde occidental certaines influences moins connues, apportées, à travers les déserts, de la Mésopotamie, de la Perse, du fond de l'Asie, par les incassantes caravanes ? Que de choses nous apprendraient certains monuments fameux, le palais de Dioclétien par exemple, dont le frère, à Spalato, est si riche d'enseignements, sur ces apports orientaux, sur les origines de l'art byzantin ! Et, troisième série de problèmes, que fut l'art chrétien d'Antioche ? Le premier d'abord, celui qui précéda la paix de l'Église. Y eut-il en Orient l'équivalent de l'art des catacombes ? Qu'était l'Apostolicon, dont parlent les textes ? Pour l'architecture de l'époque constantinienne, de quel prix serait la découverte de l'église octogonale, celle qu'on appelait l'Église d'or ! Puis pour les églises des siècles suivants, vérifierait-on l'hypothèse souvent émise qu'elles étaient les sœurs, ou plutôt les modèles, des innombrables églises qui se dressent encore, parfois presque intactes, sur les collines de l'arrière-pays ?

Ajoutons l'espoir de découvrir des inscriptions, des œuvres d'art : statues, mosaïques, pièces d'argenterie (les orfèvres chrétiens d'Antioche nous ont légué quelques œuvres somptueuses), c'était plus qu'il n'en fallait pour tenter les fouilleurs.

Un comité s'est formé, grâce à l'initiative de l'Université de Princeton, qui, par ses explorations répétées, sous la direction du regretté professeur Butler, avait déjà accompli tant d'efforts pour la connaissance archéologique de la Syrie. Le professeur Morey préside le comité, où sont représentés les différents souscripteurs. Une mission féconde de MM. Perdrizet, professeur à l'Université de Strasbourg, et Seyrig, maintenant Directeur des Antiquités de Syrie, avait créé aux Musées nationaux de France des droits qu'ils n'entendaient pas laisser perdre. Ils accordèrent aux fouilles, sur l'initiative de MM. R. Dussaud et Michon, conser-



FIG. 8. — VILLA ROMAINE. VUE DU PÉRISTYLE.



FIG. 10. — MONUMENT FUNÉRAIRE PRÈS DE L'ORONTE.



ANTIOCHE

FIG. 7. — GRANDS THERMES : SALLE CENTRALE, AVEC, AU PREMIER PLAN, LA CHAMBRE DE CHAUFFE.

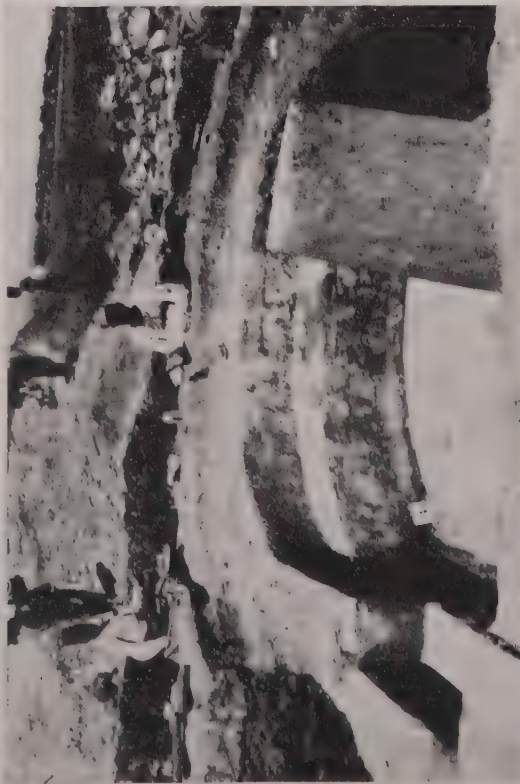


FIG. 9. — UNE BAIGNOIRE, DANS UN PETIT BAIN DU VI^e SIÈCLE.



FIG. 11. — ANTIOCHE. LE MUR DE LA PALESTRE.

vateurs au Musée du Louvre, une importante subvention. La première campagne fut dirigée par le professeur Elderkin, de Princeton, assisté du Dr Fischer, professeur à l'Institut américain d'archéologie de Jérusalem. C'est à M. Schirmer, photographe de la mission, que sont dus les clichés publiés ici. L'auteur de cet article représentait sur le terrain les Musées nationaux.

L'examen du site est fait, malheureusement, pour rabattre quelque peu les enthousiasmes. Aussi bien dans la ville moderne que dans les riches vergers qui l'entourent, les terrains sont coûteux ; au-dessus du sol, les indices archéologiques sont rares, et les textes, faute de points de repère, ne peuvent guère être utilisés. De plus l'épaisseur des déblais nécessaires est énorme :

8 mètres souvent jusqu'au sol romain : ainsi dans ce sondage fait en pleine ville, près de la mosquée Habib en Najjar, où le pavement de la rue romaine du III^e siècle était à 7 m. 40 (fig. 13). Enfin, une nappe d'eau s'étend, semble-t-il, sous toute la ville moderne : on la rencontre à 10 mètres de profondeur, à distance du fleuve, à 2 m. 50 seulement, lorsqu'on s'en rapproche trop. Les couches antiques, chose curieuse, lui semblent parallèles : aussi bien à 3 mètres qu'à 8 m. 40 nous avons, en des points très différents de la ville ancienne, rencontré l'eau au moment où nous nous trouvions parmi des débris datant des environs de notre ère. C'est dire qu'il nous a été impossible de retrouver trace de tout édifice hellénistique.

Un seul monument, à part l'enceinte, avait laissé à Antioche des vestiges certains : c'était l'hippodrome, dont des piles bétonnées avaient, depuis longtemps, signalé l'emplacement (fig. 12). C'est par là, tout naturellement, que la mission a été amenée à commencer ses travaux. Quoique situé en dehors de l'enceinte, à peu de distance il est vrai, l'hippodrome, à première vue, paraissait entouré d'édifices, reconnaissables aux ondulations d'un vaste champ de blé heureusement dépourvu d'arbres. La proximité du fleuve indiquait la faible profondeur des couches intéressantes ; à certains endroits, des mosaïques du V^e siècle furent, en fait, découvertes à cinquante centimètres du sol cultivé. Aussi est-ce en cet emplacement que la mission a fourni, au cours de cette première campagne, son principal effort.

Et, tout d'abord, on a voulu lever le plan de l'hippodrome. C'était un édifice immense, qui sous sa forme la plus récente, celle que M. Campbell a pu retrouver, date du iv^e siècle de notre ère. Le plan est comparable à celui du Circus Maximus de Rome : la piste a 502 mètres de long, et une largeur qui varie entre 71 et 74 mètres. Les deux longs côtés de la piste étaient bordés de tribunes — deux séries de gradins, séparées par une large allée, et, au-dessus, une galerie dont le toit était porté par des colonnes de granit rouge, apportées du Sinaï. Une des extrémités de la piste était semi-circulaire ; l'autre, celle où se donnait le départ, était au contraire à peine courbée, dans la mesure nécessaire pour égaliser les chances des chars concurrents.

De ce côté se trouvaient les écuries et, sans doute, entre deux tours, l'entrée principale.

Les constructions étaient en béton, entièrement revêtu de pierre de taille. Depuis la destruction due au grand tremblement de terre de 526, l'hippodrome abandonné servit de carrière pour les reconstructions de la cité ; nos photographies montrent bien à quel degré fut poussée cette utilisation ; on ne retrouve que des fondations, qui se sont toutefois laissé lire facilement (fig. 5). M. Campbell n'a pu repérer la « spina » — le mur autour duquel tournaient les chars — qu'en un seul point du terrain, où nous n'avions pas obtenu l'autorisation de fouiller. Sur ce monument même, qu'il n'était pas question, vu son immensité, de dégager entièrement, la tâche n'est donc pas, à l'issue de cette première campagne, complètement achevée.

Au moins depuis le début de notre ère, et jusqu'à une époque arabe assez basse, les environs de l'hippodrome ont été habités. C'est une superposition de nombreux niveaux, parfois deux par siècle, qui attestent les bouleversements successifs de la cité. Le Dr Fisher a ainsi découvert deux petits établissements de bains, d'époque byzantine, qui conservaient encore des fragments en bon état de leurs mosaïques de pavement, à dessins géométriques de types connus, et çà et là, quelques détails d'installation, hypocaustes, tuyauteries ou baignoires (fig. 9).

De plus grands thermes furent aussi découverts, dont le plan est intéressant.



FIG. 12. — ANTIOCHE. LES PILLES DE L'HIPPODROME.

Si les fouilles nous en ont, dès à présent, révélé la totalité, le monument comportait trois parties : un vaste hall, parallèle à la façade, donnait sur une cour octogonale, presque entièrement occupée par une piscine de même forme. De part et d'autre



FIG. 13. — ANTIOCHE. SONDAGE PRÈS DE LA MOSQUÉE HABIB EN NAZZIAR.
LA RUE ROMAINE (III^e-IV^e siècle ap. J.-C.).

et c'est seulement le squelette du monument, plus les pavements et les hypocaustes, qui nous a été conservé.

Hypocaustes et pavements datent d'une restauration du monument. Il a en effet connu une longue vie ; les murs semblent du III^e siècle de notre ère, le niveau habité était alors inférieur de 15 centimètres au sol sur lequel reposent actuellement les piles du *caldarium*. Une modification de l'édifice, survenue au V^e siècle, d'après le caractère des mosaïques de pavement, releva le niveau d'au moins

s'ouvraient deux salles à absides flanquées de pièces plus petites. Après la cour, on s'engageait dans une vaste salle longitudinale, également pourvue d'annexes. On atteignait enfin le *caldarium* des thermes. C'est la partie la mieux conservée du monument. Elle est, comme la première, tripartite ; c'est, au milieu, une salle octogonale, couverte cette fois d'une coupole en concrétion, et prolongée aux quatre angles par des absides qui permettent le passage, à l'extérieur, à un plan carré (fig. 7). Deux salles, ornées chacune de deux grandes absides, flanquent cette pièce importante (fig. 14). Cet ensemble garde encore en partie les piles de briques des hypocaustes, qui portaient le pavement. Il est construit en béton revêtu de briques, alors que le reste du monument, y compris la demi-coupole des absides proches de la cour, était bâti en grand appareil. Pierres et briques ont d'ailleurs le plus souvent disparu,

1 m. 60 ; on y ajouta chambres de chauffe et hypocaustes, si bien qu'il n'est pas absolument sûr que le monument primitif ait été un bain. Le monument fut encore employé à l'époque arabe : le pavement fut grossièrement réparé, des tuyauteries ajoutées, les mosaïques parfois recouvertes d'une couche de ciment très dur, qui nous les a conservées.

Le caractère spécifiquement romain de ce plan saute aux yeux : aussi bien que pour l'hippodrome, on sent ici l'influence stricte des modèles, comme aussi des procédés de construction, de la métropole. Cette constatation enlève sans doute de leur originalité à nos découvertes ; elle atteste du moins l'unité architecturale du monde romain, au III^e et au IV^e siècles.

Un peu avant la transformation des thermes, au V^e siècle, on avait construit à proximité, sans qu'il soit actuellement possible, à cause d'une légère différence d'axes, d'affirmer qu'il y ait connexion, un très vaste édifice où le Dr Fisher croit reconnaître une palestine (fig. 11). Il s'agit de deux longs murs parallèles, construits en lits alternés de briques et de pierres, qui sont rejoints aux deux extrémités par des demi-cercles. La longueur de la piste ainsi délimitée est de 340 mètres, la largeur est de 40 mètres environ. A l'extérieur du mur, des contreforts portaient des arcs adossés à la paroi ; à l'angle sud-ouest, une porte monumentale permettait d'entrer dans cette sorte d'immense arène, dont la suite des fouilles permettra sans doute de définir exactement le caractère.

Toujours dans le même faubourg, et en partie au-dessous d'un des petits bains byzantins, le Dr Fisher a retrouvé une villa d'époque romaine, dont les pièces sont, comme parfois à Pompéi, groupées autour d'une cour à péristyle (fig. 8).



FIG. 14. — ANTIOCHE. GRAND BAIN.
UNE DES ABSIDES LATÉRALES DU CALDARIUM.

A la suite d'une réfection, qui précisa d'ailleurs le caractère romain du plan, plusieurs petites pièces du fond de la cour — des communs sans doute, car dans l'une d'entre elles s'ouvrait un puits — furent réunies pour former un vaste salon dont, par une chance extraordinaire, le pavement en mosaïque a été retrouvé.



FIG. 15. — ANTIOCHE. GRANDE MOSAÏQUE, PANNEAU CENTRAL: LE JUGEMENT DE PARIS.

Quoique détruit en partie par les fondations d'un mur postérieur, il reste d'une grande beauté. Ses dimensions sont de 8 m. sur 3 m. 50 (fig. 16).

Cinq panneaux, ornés de scènes mythologiques, sont compris dans un ensemble très riche d'ornementation géométrique. Sur trois côtés, l'espace recouvert jadis par les sièges du salon, disposés comme le sont de nos jours encore, les salons



FIG. 16. — ANTIOCHE. GRANDE MOSAÏQUE DU 11^e SIÈCLE PROVENANT D'UNE VILLA.

arabes, n'était orné que d'un motif simple, en trois couleurs, sur fond blanc. Deux des tableaux occupaient le milieu de la salle, de façon à être vus du mur du fond, le long duquel étaient les places d'honneur. Les trois autres faisaient face à l'entrée,

accueillant le visiteur.

En entrant, on voyait donc une scène bachique : Bacchus est étendu sur des coussins, entre Cupidon et Silène ; en face de lui un personnage, Hercule sans doute, est en train de boire. Derrière, une musicienne. Dans les deux cadres latéraux, un danseur, qui joue de la flûte, et une danseuse, qui frappe sur un tambourin, complètent la scène.

Le panneau central, le plus beau, représente le Jugement de Pâris (fig. 15). Le berger, aux longs pantalons phrygiens, est assis au milieu de son troupeau et reçoit de Mercure des indications sur le concours dont il va être l'arbitre. Les trois déesses, à droite, ont pris place : Minerve a un casque à panache, Junon est assise sur un trône, et Vénus, debout, est, par une concession aux habitudes syriennes, revêtue d'une longue tunique bleue. Sauf ce vêtement, la composition de cette scène se retrouve, exactement, sur une fresque de Pompéi.

De même, le schéma du dernier tableau, malheureusement mu-



FIG. 17. — ANTIOCHE. LE CHARONION APRÈS LES FOUILLES.

tilé, s'était rencontré à Herculaneum : il s'agit d'un chasseur et d'une déesse — ou d'une reine — sur l'identité desquels les opinions divergent. Ici encore, la transmission de ces modèles atteste, comme d'ailleurs le caractère de la décoration géométrique, l'unité des motifs, à travers tout le bassin de la Méditerranée, pendant le règne de l'art romain. Notre mosaïque n'est pas, en effet, antérieure au second siècle de notre ère. Le fait de reconnaître ici une influence romaine immédiate n'empêche pas, bien entendu, de voir plutôt, au départ de ces traditions iconographiques, des œuvres

grecques ou hellénistiques célèbres, popularisées, imposées par l'art romain.

Quoique les cubes de cette mosaïque ne soient ni très petits, ni très réguliers — les smalles bleus en particulier, quoique d'une très belle nuance, sont d'une taille grossière, qui a nui à leur solidité — l'art du mosaïste mérite le respect. Il convient de signaler particulièrement le cadre décoratif qui entoure le panneau central : on y voit courir une vigne où, dans la disposition stylisée des rinceaux interrompus par des masques, feuilles et grappes gardent naturel et vie. Des animaux : oiseaux, insectes, lézards, y jouent. La bordure florale de l'autre cadre, très savante, est tout à fait stylisée et un peu froide.

En dehors du terrain voisin de l'hippodrome, la mission exécuta différents sondages, destinés soit simplement à définir la profondeur des couches archéologiques, soit à dégager les ruines déjà connues, soit à étudier des sites possibles. Ainsi fut dégagé le pied de la monumentale figure, sculptée à même le roc, qui domine Antioche, du flanc de la montagne (fig. 7). La tradition y place le Charonion, dont le professeur Elderkin espérait retrouver l'entrée souterraine. Seuls apparurent quelques reliefs d'un petit édifice, un sanctuaire sans doute, construit sur une terrasse taillée dans le rocher, et adossé à la paroi.

D'autres recherches dégagèrent un tombeau antique, découvert naguère par M. Prost, conservateur du musée d'Antioche. C'est au bord de l'Oronte, un peu au nord du pont. Le tombeau comporte une salle voûtée, sans accès visible, dans laquelle s'ouvraient par leur extrémité deux sarcophages, laissés libres dans la masse du béton. Le monument était revêtu, à l'extérieur et sans doute à l'intérieur, d'un curieux placage de pierres blanches, qui forme une sorte d'« opus reticulatum » grossier (fig. 10). Ce tombeau est certainement antérieur au III^e siècle de notre ère. D'autres monuments comparables, dont il ne subsiste malheureusement que d'humbles vestiges, s'élevaient dans le voisinage.

Plus tard, au cours du III^e et du IV^e siècles de notre ère, et souvent depuis, d'ailleurs, ce terrain fut à nouveau utilisé comme cimetière. De cette époque datent des tombes en tuiles, d'un type bien connu : le mort est étendu sans cercueil, au fond d'une fosse dallée de larges tuiles ; d'autres, formant comme un toit à double rampant, le recouvrent. La fosse était ensuite comblée. Une de ces tombes nous

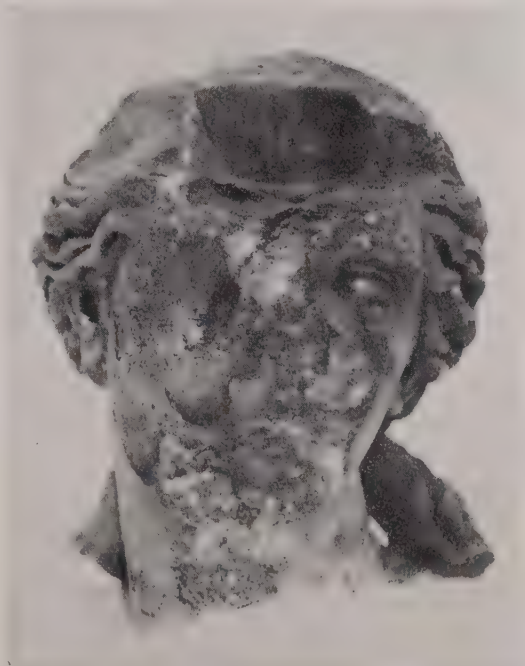


FIG. 18. — TÊTE DE FEMME EN MARBRE,
TROUVÉE DANS L'HIPPODROME.

réserva un émouvant spectacle : deux squelettes, celui d'un homme et celui d'une femme, qui, après dix-sept siècles, tête contre tête et membres entrelacés, témoignaient encore de l'amour qui les avait unis jusque dans la mort.

A Daphné enfin, une colonne affleurait. Les fouilles de M. Downey révélèrent une église à trois absides, construite en remblai au-dessus de la vallée. Sur des substructions voûtées, de plan très confus, c'était une basilique à trois nefs, précédée d'une terrasse dominant la vallée et flanquée d'une sacristie ou d'une chapelle dont l'abside était, comme les trois autres, taillée dans le roc. Il restait des traces de peinture décorative, et des fragments d'un joli pavement de marbre. Cet édifice fut construit au XI^e siècle, immédiatement avant les Croisades (fig. 6).

Ainsi la Mission d'Antioche, à l'issue de sa première campagne, est encore bien loin d'avoir réalisé ses espérances. A part l'hippodrome, elle n'a point mis au jour ni étudié de monument célèbre. Ni sur le caractère de l'art hellénistique — une belle tête de femme, en marbre, malheureusement très mutilée, est le seul souvenir de cette époque qui ait été mis au jour (fig. 18) — ni sur les origines de l'art chrétien ou de l'art byzantin, ses découvertes n'apportent les lumières attendues.

Elles prouvent toutefois, tout d'abord, que l'espoir n'est pas perdu de retrouver, malgré les décombres accumulés, malgré l'eau, des monuments étudiables des Antioches disparues. Si nous avons trouvé des bains byzantins, nous pouvons trouver une église byzantine ; si nous avons relevé une mosaïque romaine, nous pouvons découvrir une mosaïque chrétienne, ou même une mosaïque hellénistique.

Les fouilles ont aussi montré quelques-uns des aspects de la vie de la cité, à l'époque romaine : un grand bain, une villa, l'hippodrome, autant d'éléments qui peuvent aider à imaginer l'aspect d'un quartier de la ville, à cette époque. Et l'influence de Rome dans les plans, dans les procédés de construction, dans les motifs décoratifs, est apparue évidente : nouvelle preuve de la puissance d'expansion de l'art romain, même dans l'Orient hellénisé où il avait tant emprunté.

Enfin, s'il est vrai que ce qu'on ne trouve pas ait aussi son importance, l'absence de tout signe chrétien antique dans l'ensemble des fouilles doit être signalé. Qu'une villa du second siècle ne porte aucune trace de christianisme, nul ne saurait s'en étonner. Que des fouilles étendues, dans des monuments qui se placent entre le III^e et le IV^e siècle, à Antioche, ne révèlent aucun signe chrétien, c'est plus surprenant, et l'aspect des ruines de la Syrie du Nord, au moins à partir de la fin du IV^e siècle, est à cet égard, comme à bien d'autres, tout différent. La vie d'Antioche païenne continua lorsque déjà le christianisme s'était répandu : hippodrome, bains, palestres, témoignent de la vigueur des traditions grecques et romaines dans cette société christianisée. Les fouilles confirment ainsi, en quelque sorte, la prédication de saint Jean Chrysostome.

La suite des recherches nous permettra sans doute de reconnaître comment, parmi ces mœurs, se traduisit dans les monuments l'apport du christianisme.

Jean LASSUS.



Début et Prospérité du Château de Vincennes, commencé l'an 1331 par Philippe de Valois, achevé par le Duc, Louis son fils en l'année 1361, et achevé par Charles I, fils de Jean qui en 1379 fonda une fameuse Chapelle, déformée par les Ecclésiastiques. La peinture des vitres en des plus belles de l'Europe; et a été faite sur les dessins de Raphaël d'Urbain.

FIG. I. — LE CHATEAU DE VINCENNES AVANT LES CONSTRUCTIONS DE LE VAU (gravure d'Israël Silvestre.)

COLBERT, LE VAU ET LA CONSTRUCTION DU CHÂTEAU DE VINCENNES AU XVII^E SIÈCLE

PARMI les actes notariés qui furent rédigés à la demande de Mazarin il en est peu, malheureusement, qui intéressent l'histoire de l'art. La plupart concernent l'administration et les biens du cardinal. Ceux-ci étaient, on le sait, immenses. Duc de Mayenne et de Nivernais, seigneur de nombreuses localités, abbé de presque toutes les grandes abbayes de France, Mazarin avait des intérêts dans le royaume entier. Ses notaires eurent donc à établir fort souvent des procurations, des baux des marchés, des conventions. Ce n'est qu'exceptionnellement, semble-t-il ¹, qu'ils intervinrent à propos des collections du ministre ou des travaux ordonnés par lui.

Toutefois, la série presque complète des minutes relatives à la construction et à la restauration du château de Vincennes a été conservée. Il ne s'agit que des bâtiments et du parc, nullement de la décoration, et les noms de Dorigny, de Philippe de Champagne et autres n'apparaissent jamais. M. le Colonel de Fossa, historien du château de Vincennes, utilisa les plans originaux des bâtiments, actuellement à la Bibliothèque de la Ville de Paris, et en publia quelques-uns. Les devis

1. Autant que nous pouvons en juger par l'état dans lequel se présentent aujourd'hui leurs minutiers.

et les marchés notariés que nous avons retrouvés se rapportent très exactement aux principaux de ces plans. Ils y font allusion, s'y réfèrent. Les uns et les autres furent approuvés et paraphés le même jour.

Dans l'histoire des transformations et agrandissements du château de Vincennes au temps de Mazarin, Colbert joua un rôle de premier plan. Avec l'approbation de Mazarin, qui lui faisait entièrement confiance, il organisait, dirigeait, décidait tout. Si l'élégante signature du cardinal-ministre ne se rencontre jamais, on trouve celle, plus nerveuse, de Colbert au bas de tous les actes, au dos de tous les plans.

Dès octobre 1652, au moment où finissait la Fronde, Colbert avait suggéré à Mazarin de demander au roi le gouvernement du château de Vincennes « pour, disait-il, avoir un bien à Elle (Son Éminence), où pouvoir mettre en sûreté quelque somme considérable et, en ce cas, y établir quelqu'un de sa maison des plus affidés, pour y commander »¹. Mazarin, dont les collections avaient été récemment pillées, se hâta d'acquiescer, et obtint aisément ce qu'il désirait.

Deux ans plus tard, Colbert entreprit au nom de son maître de grands travaux pour ménager à Louis XIV et à la Cour des appartements suffisants dans l'enceinte du château. Le roi y possédait déjà un logement, mais trop étroit, très délabré, même inachevé. C'était un long corps de bâtiment très simple et d'un seul étage, à haute toiture, qui s'étendait le long de la courtine ouest depuis le donjon jusqu'à la tour d'angle dite la tour du Roi. Louis XIII, en 1610, en avait posé la première pierre, mais on ne l'avait jamais terminé, et nous lisons dans le premier devis qui fut rédigé, qu'il y avait lieu de finir le corps de logis² tout en procédant à la construction d'un édifice d'une importance plus considérable.

Colbert avait proposé à Mazarin trois architectes, Louis Le Vau, François Mansart et Le Muet. Le Vau fut agréé, sans doute en raison de son goût pour le style italien, qu'il contribuait à introduire en France. Il s'était distingué en construisant plusieurs hôtels à Paris, notamment l'hôtel Lambert et l'hôtel d'Esselin dans l'île Saint-Louis, et plusieurs châteaux en province, celui de Saint-Sépulchre, en Champagne, et celui du Raincy. La même année 1654, il devint l'architecte du Louvre. Il devait bientôt commencer Vaux-le-Vicomte pour Fouquet et aménager un hôtel, rue des Petits-Champs, pour Colbert.

Les plans qu'il soumit pour le Pavillon du Roi à Vincennes sont, nous l'avons dit, à la Bibliothèque de la Ville de Paris. Dans l'un, l'ancien bâtiment restait sans profondeur, simple enfilade de pièces ; mais Le Vau ajoutait, en retour d'équerre, le long de la courtine Sud, un gros corps de logis de largeur double, qui devait être le véritable château. Dans un second plan, la disposition était la même, mais l'ancien corps de logis était doublé. Dans un troisième, enfin, le nouveau bâtiment

1. P. Clément, *Lettres et Instructions de Colbert*, t. I ; p. 194. Bouthillier, marquis de Chavigny, gouverneur du château, venait de mourir.

2. Dans d'autres actes on lit aussi : « L'ancien grand bâtiment inachevé », « le vieux corps de logis », etc.

prévu disparaissait, mais l'élargissement au double du vieux logis royal était maintenu. Remarquons qu'à ce moment, il n'était nullement question du bâtiment qui allait être plus tard le Pavillon de la Reine. Au contraire, à la place où il devait s'élever quatre ans plus tard, un jardin était créé. Ainsi, contrairement à ce qui a été dit, le Pavillon de la Reine n'était même pas imaginé en 1654, et ce n'est pas par lui que Le Vau commença.

LE PAVILLON DU ROI. — Colbert et Mazarin adoptèrent le dernier des trois plans de Le Vau, le plus simple et le moins coûteux : un pavillon royal, de largeur double de l'ancien, en utilisant le gros œuvre, que l'on conserva soigneusement. Le marché fut passé avec Jean Pastel, « juré du roi en œuvres de maçonnerie », et François Levé, « maçon ordinaire de l'arsenal de Sa Majesté ». Il fut signé par Colbert, Le Vau, ces deux entrepreneurs et les notaires, le 7 juin 1654, de même que les plans adoptés « ne varietur »¹. Le texte du marché est précédé du devis, très minutieux et fixant les plus petits détails². Ainsi, il était prescrit que la bonne terre provenant des fouilles faites pour les fondations devait être « étendue dans le jardin qui se fera en face du corps de logis à faire, qui est du costé attenant à la Sainte-Chapelle », c'est-à-dire à l'emplacement du futur Pavillon de la Reine.

L'ancien logis du roi était conservé, au moins les gros murs, car « les murs de reffands (en) seront démolis jusque sur les voultres du premier étage, estant corrompus, les portes et cheminées mal placées, qu'il convient rechanger, et seront iceux murs eslevez depuis le rez-de-chaussée du dist premier estage jusques en hault soubz les combles... ». Le mur extérieur de cet ancien logis existe encore, englobé dans le bâtiment actuel, et porte les traces de croisées qui semblent indiquer que ce mur avait été déjà celui du logis restauré et agrandi par François I^{er}³.

Au Nord et au Sud, les murs sur l'enceinte du donjon et le fossé méridional devaient s'élever sur les anciennes fondations. Le nouveau pavillon eut donc la même longueur que l'ancien. On déplaça les portes, les cheminées ; on agrandit les fenêtres, on en perça d'autres pour mieux éclairer « le vieil appartement où

1. Les plans du rez-de-chaussée et du premier étage sont conservés à la Bibliothèque de la Ville de Paris et reproduits par le Colonel de Fossa, *Château historique de Vincennes*, 1909, t. II, p. 205.

On ne compte pas moins de dix-neuf plans spéciaux contemporains de la construction pour les divers étages du Pavillon du roi. Certains portent des annotations et des modifications au crayon qui paraissent bien de la main de Le Vau lui-même. D'autres plans du XVIII^e siècle se rapportent à l'aménagement du Pavillon en École militaire.

2. Il est ainsi intitulé : « Devis des ouvrages de maçonnerie qu'il convient faire au Chasteau de Vincennes en la construction entière d'un grand corps de logis à neuf, et achever celui encommencé, pour faire trois grands appartements complets au premier estage, tout de plain pied, pour le Roy, la Reyne et Monseigneur le Duc d'Anjou [Philippe, frère cadet de Louis XIV, futur duc d'Orléans] avec plusieurs logemens au-dessus du rez-de-chaussée, le tout suivant les dessins, plans et eslevations que Son Eminence a ordonné estre faicts et arrestés par Leurs Majestés... »

3. F. de Fossa, *Château historique de Vincennes*, II, p. 196, note 1.

loge aujourd'hui le Roy¹. Enfin, on acheva le grand escalier, à rampe droite, qui se trouvait à l'extrémité voisine du donjon ; il reçut les marches qui lui manquaient encore, des balustres et appuis de pierre de liais, et fut « rendu en bon état ».

Les tours du château menaçaient ruine ; l'une même s'écroula. On prit grand soin de les réparer du haut en bas, et de les aménager en multipliant les portes et les fenêtres.

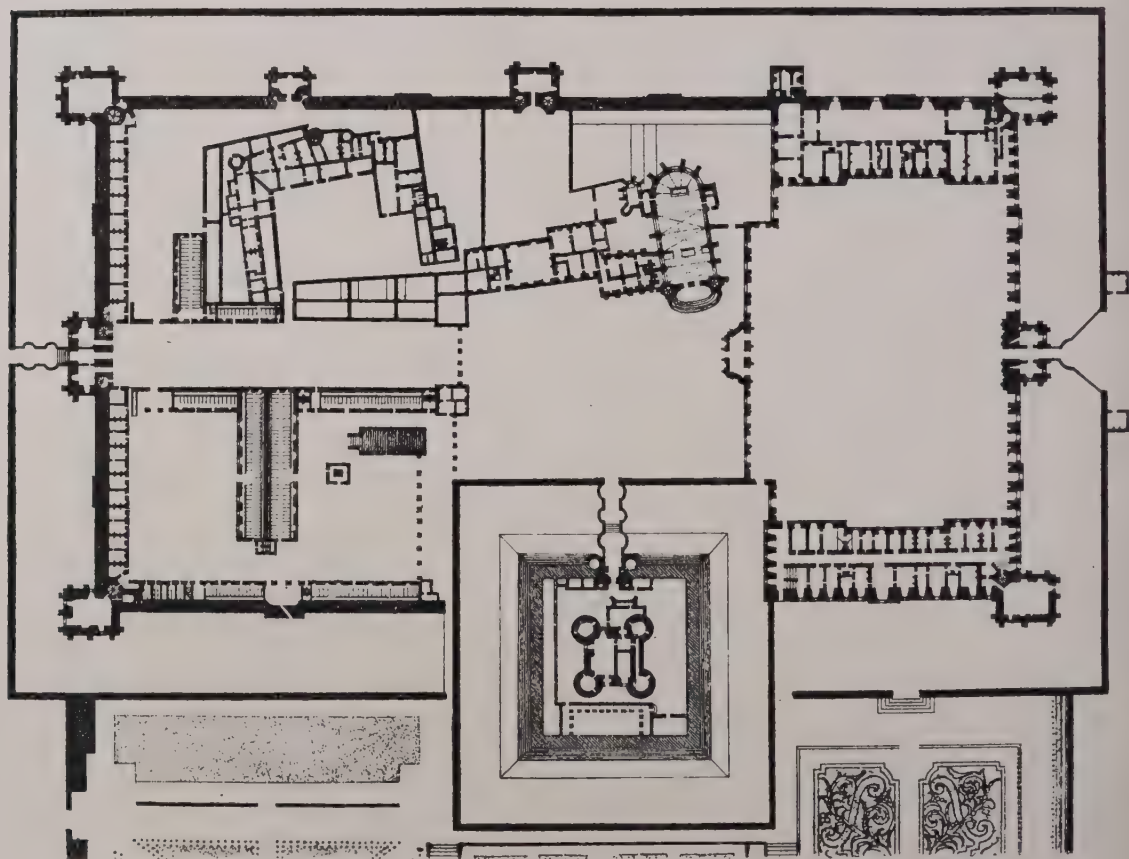


FIG. 2. — PLAN DU CHATEAU DE VINCENNES APRÈS LES TRAVAUX DE LE VAU (gravure d'Israël Silvestre.)

Le marché pour la charpente à faire « tant au corps de logis neuf qu'à celui encommencé » fut passé par Colbert, après adjudication, à un entrepreneur de Paris, Claude Dublet, le 16 juin 1654, et suivant un devis qui n'est pas rédigé avec moins de minutie que le précédent ; mais, purement technique, il n'offre guère d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Enfin, le 3 juillet, un couvreur parisien, Denis Hébert, conclut avec Colbert le marché pour les toitures en ardoise d'Angers de ces mêmes bâtiments.

1. Cet appartement prenait jour sur le fossé ouest, dans la direction de Paris.



UEUE ET PERSPECTIVE DU CHATEAU DE VINCENNES DU COSTÉ DE L'ENTRÉE DU PARC

FIG. 3. — VUE A VOL D'OISEAU DU CHATEAU DE VINCENNES, APRÈS L'ACHÈVEMENT DES TRAVAUX DE LE Vau (gravure de Boissard.)

Mazarin était pressé¹, et Colbert hâtait les travaux, donnant au cardinal, éloigné de Paris, de fréquentes nouvelles des constructions de Vincennes.

1654, 7 juillet. — « Le grand bastiment de Vincennes s'avance. Les fondations seront bientôt au rez-de-chaussée et l'on fera toute diligence pour le rendre logeable au Caresme prochain, pourvu que l'argent ne manque point. Celui du logement de Vostre Eminence² va plus vite et j'espère que dans la fin d'octobre il sera achevé... La chambre et le cabinet du Roy s'avancent ; mais quelque diligence que l'on fasse, la chambre ne pourra estre peinte et dorée à la fin d'octobre. L'appartement de Vostre Eminence s'avance pareillement »³.

A cela, Mazarin répondit par une annotation marginale :

« J'ai pris grand plaisir à lire tout ce que vous me mandez de Vincennes, et je crois bien que je dois ce contentement à vos soins. »

Un peu plus tard, Colbert annonçait encore :

1654, 24 juillet. — « Les bastiments de Vincennes vont toujours, mais non pas avec la diligence que je souhaiterais bien. Je les presse autant que je puis »⁴.

Le Pavillon du Roi ne fut pas achevé, comme l'espérait Colbert, au Carême de l'année suivante. Au printemps de 1655, en effet, le 5 avril, les entrepreneurs Pastel et Levé cédèrent la place, à l'instigation de Colbert sans doute, à d'habiles confrères qui allaient accomplir le tour de force d'élever en deux ans le château de Vaux-le-Vicomte et ses dépendances (1656-1658), malgré l'importance de leurs travaux à Vincennes. C'étaient Antoine Bergeron et Michel Villedo, celui-ci « général des bâtiments du roi, ponts et chaussées de France ». Ils rachetèrent à Pastel et Levé « qui avaient entrepris les ouvrages auparavant » leurs matériaux et leur outillage et conclurent un nouveau marché avec Colbert.

Leur œuvre à Vincennes paraît avoir été considérable puisque, le 14 juin 1659, ils donnèrent quittance générale de la somme de 247.650 livres, 10 sols, 6 deniers qu'ils avaient reçue du trésorier du cardinal-ministre, en plusieurs fois, pour la maçonnerie du Pavillon du Roi, de la tour du Parc, « dans les autres bastimens à costé de la Sainte Chapelle et autres endroits, terrasses au jardin⁵, fontaines dans ledit jardin, à l'étang dans le parc vis-à-vis de la ménagerie et mur de clôture ». Ainsi, en 1658, si ce n'est même plus tôt, le Pavillon du Roi était achevé. Autant qu'il avait pu, le grand architecte avait multiplié les dégagements, à l'inté-

1. « Estant très pressé que le Roy soit servy devant tous. »

2. Il s'agit de l'hôtel du gouverneur du château, près de la Sainte-Chapelle.

3. P. Clément, *Lettres et Instructions de Colbert*, t. I, p. 220

4. P. Clément, *Ibid.*, t. I, p. 223.

5. Il s'agit du jardin ou petit parc au pied du donjon, au delà du fossé.

rieur, pour rendre les appartements confortables. Au rez-de-chaussée, à l'entresol, à l'attique et sous les combles, un couloir central s'étendait sur toute la longueur du bâtiment, entre l'ancienne et la nouvelle construction. Il facilitait les allées et venues des courtisans et des gens de service. Mais, au bel étage, les appartements royaux restaient, selon la tradition, une double suite de pièces en enfilade ; dans les plus beaux salons les plafonds étaient à voussures, peints et dorés à l'italienne. On retrouvera exactement ces diverses dispositions à Vaux-le-Vicomte, deux ans plus tard.

Les toitures étaient à combles brisés, comme au Raincy et à Vaux, et bien moins élevés qu'à l'époque précédente. Des vases allongés les décoraient. Le Vau aimait les façades mouvementées, avec de nombreux ressauts et décrochements, qui les rendaient pittoresques et permettaient les jeux d'ombre et de lumière. Mais celles de Vincennes sont particulièrement sobres, avec des pavillons d'angle à peine marqués. Elles sont simplement ornées de pilastres colossaux, qui se détachent sur des refends, et d'une frise décorative sous l'attique, éléments fréquemment employés par Le Vau.

Un projet pour l'élévation de la façade sur la cour existe encore. Il présente deux frontons au niveau des combles des pavillons d'angle. Ces frontons triangulaires sont percés d'un oculus entouré de trophées d'armes. Mais cette décoration, qui aurait heureusement rompu la monotonie de la toiture, ne fut pas admise, non plus que l'idée de bustes à l'antique sur consoles que Le Vau esquissa d'un trait léger à la place des pilastres, le long de la façade ¹.

Ainsi, tout indique la volonté bien arrêtée de n'autoriser qu'un minimum de décoration, et de faire très peu de dépense.

Tandis qu'on construisait le Pavillon du Roi, d'autres bâtiments à édifier, à transformer, restaurer ou embellir, dans l'enceinte du château et ses alentours, retinrent Colbert, Le Vau et leurs collaborateurs. Nous essaierons de les étudier et de les décrire en suivant l'ordre chronologique dans lequel ils ont été commencés.

LA MÉNAGERIE. — Parmi ces divers édifices, le premier dont il est question dans la correspondance de Colbert est la ferme, ou, comme on disait alors, la ménagerie. Elle fut construite « de neuf », en cette même année 1654, à l'autre bout du parc aux portes de Saint-Mandé. Le marché pour la toiture en tuiles fut passé par Colbert, le 19 juillet, avec un couvreur de La Pissotte, nom ancien du village de Vincennes. La maçonnerie et la charpente étaient donc finies, ou peu s'en faut, à ce moment.

Mazarin portait évidemment un intérêt très particulier aux bestiaux, à la volaille, aux fruits et aux légumes de la ménagerie et du potager de Vincennes, car

1. Ce projet n'est ni daté ni paraphé.

LE PARC ET LE PETIT PARC. — Ce qui faisait l'attrait de Vincennes pour les rois, c'était la chasse. Le domaine très giboyeux, était vaste, puisqu'il s'étendait jusqu'à la Marne. Il était clôturé ; aussi l'appelait-on communément *le parc*. On en distinguait *le petit parc*, lui aussi clos de murs et véritable jardin de plaisance à la française, que les plans et les peintures du temps nous font voir avec ses allées, ses parterres rectangulaires et ses charmilles, à l'ouest du château, depuis le fossé jusqu'à la lisière de taillis et de bois qui s'appelaient « la grande et la petite garenne ». Cette garenne se trouvait, elle-même, en bordure du chemin de Paris jusqu'aux premières maisons de Saint-Mandé. Les fenêtres de l'appartement du roi, dans le Pavillon Royal, ouvraient sur ce jardin, tandis que celles de la reine donnaient sur la cour. Il était possible de gagner le petit parc directement depuis le Pavillon du Roi, sans passer par les ponts-levis des principales entrées. Une



FIG. 6.

PROJET DE LE VAU POUR UN PAVILLON D'ANGLE AU PAVILLON DU ROI.

sorte de balcon à balustrade franchissant le fossé fut, en effet, établi, appuyé à la muraille de l'enceinte du donjon. Il aboutissait d'une part à une porte percée dans le mur du Pavillon du Roi, sur le palier même du grand escalier, et d'autre part à une terrasse élevée le long du fossé et dominant le jardin, auquel on accédait par un emmarchement. On le remarque sur divers plans et gravures.

Le petit parc fut, à la même époque, décoré et embelli de bassins ou fontaines qui, au pied du château, complétaient l'effet monumental constitué par la terrasse.

A l'extrémité, se trouvait la ménagerie, dissimulée par les arbres, et un assez long étang de forme triangulaire, qui fut asséché au XVIII^e siècle. Sur son emplacement on creusa, au XIX^e siècle, le lac de Saint-Mandé.

légumes et des fruits à Mazarin, de réparer les dégâts commis par les corneilles, etc. Il se désolait de ne pouvoir obtenir de beaux fruits « de ce misérable terrain ». P. Clément, *Lettres et Instructions de Colbert*, t. I, p. 450 et *passim*.

On n'a ni les plans ni les *élévations* de cette ménagerie, mais on distingue très sommairement ses bâtiments sur certaines cartes géographiques anciennes.

Les deux parcs furent l'objet d'importants travaux d'aménagement de la part de Colbert. Il passa un marché avec un terrassier d'Auteuil, le 7 février 1657, pour fouiller les terres du petit parc jusqu'au mur de clôture, en vue de tracer une très large allée qui devait être plantée de quatre rangées d'ormes. C'était, sans doute, le prolongement de l'allée de Bel Air, qui amenait les carrosses venant de Paris jusqu'au pied du château ; mais elle n'aboutissait à aucune entrée ; elle venait buter contre le fossé, à l'angle du donjon. Les ormes furent livrés et plantés par « le portier de la conciergerie » du château (marché du 24 décembre 1657). Le parc lui-même fut beaucoup agrandi. On travailla à sa clôture pendant toute l'année 1658¹ et des plantations furent faites « dans la nouvelle enceinte » sur cent arpents : charmes, érables, frênes, hêtres, coudriers, bouleaux, ormeaux, pommiers et poiriers sauvages (marché du 13 novembre 1658, avec Charles Le Loutre, jardinier à Paris) furent disposés aux endroits prescrits « en rayons, tant pleins que vuides, de deux en deux pieds de large et dix à douze pouces de profond ». Seuls les arbres sains et vivaces (les « bons arbres ») étaient admis, les autres devaient être « rebutés ». Colbert s'engageait à faire arracher la vigne s'il s'en trouvait².

En 1659, Colbert, sur l'ordre de Mazarin, étendit encore ce parc³, exigeant de M. de Bercy, maître des requêtes, la vente au roi d'une importante partie de sa seigneurie. Mais il se heurta à des difficultés, M. de Bercy, homme avisé, ne consentant à céder ses terres qu'après paiement. Colbert en avertit Mazarin, en appela à Le Tellier, demanda les ordres du roi et chercha à remettre à Fouquet le soin de pousser plus avant la négociation. En 1660, on recula encore les limites de ce déjà très vaste domaine.

Mais, suivant une tradition rapportée par un auteur ancien⁴, Mazarin avait pour Vincennes de bien plus grandes ambitions. Si ses plans avaient pu être suivis, Vincennes serait devenu un véritable Versailles. Il aurait voulu faire creuser un grand canal depuis le château jusqu'à la Marne, remplir d'eau les fossés, doubler l'allée de Saint-Mandé d'une large voie d'eau qui aurait pu conduire des barques jusqu'à la porte de Paris, facilitant les communications et le ravitaillement de la capitale. Une seconde route aurait été créée, permettant l'établissement d'un *sens unique*. Pour alimenter ces canaux, Mazarin songeait à faire dévier la Marne, depuis Chelles jusqu'à Paris, à en élever l'eau au moyen de machines. Ce

1. Marché avec Robert Anglard, maçon à La Pissotte (27 mai 1658).

2. P. Clément, *Lettres et Instructions de Colbert*, t. I, p. 407 et 408. Voir aussi A. Vidier, *Les agrandissements du parc de Vincennes en 1660* dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, I, p. 36 (1909).

3. Les cartes anciennes, les estampes, les peintures s'accordent à nous faire voir que le parc au milieu du XVII^e siècle était une étendue couverte de taillis, de buissons, d'arbres espacés au milieu desquels serpentaient des sentiers ou des pistes, plutôt qu'une véritable forêt. Au sud du château toutefois un bois touffu se reconnaît allongé, dans la direction de Charenton. Peut-être est-ce la partie que sous Henri II l'on avait déboisée puis replantée.

4. Poncet de La Grave, *Mémoires intéressants pour servir à l'histoire de France*. Paris, 1788, t. I, p. xxviii-xxxii.

projet grandiose et fort curieux, bien fait pour plaire au roi, n'eut pas de suite. Mais il fut repris, comme on sait, à la fin du siècle, à Versailles.

On sait qu'au milieu de l'enceinte du parc se trouvait un monastère de Minimes où le roi, le cardinal et les seigneurs de la cour allaient fréquemment faire leurs dévotions. Il n'en est jamais question dans les devis et marchés.

LE « SÉRAIL DES BESTES SAUVAGES ». — Dans les dépendances du parc, à la ménagerie ou dans son voisinage immédiat, donc à la limite de Saint-Mandé, on vit apparaître en 1658 un singulier bâtiment. Il s'agissait, d'après le devis pour sa construction (20 juillet 1658), « de plusieurs petites loges voûtées et cours séparées, propres à loger plusieurs petits animaux, en forme de sérail »¹.

Un plan de 1694, signé de Desgodets, contrôleur des bâtiments, en explique la conformation et l'usage². C'était une construction rectangulaire où, sur l'un des côtés, on entretenait dans des cages ou loges des animaux sauvages, non pour le plaisir d'aller les visiter, mais pour celui de les faire combattre dans une grande salle, tandis que dans des tribunes et des galeries ménagées au-dessus des loges, les spectateurs regardaient les assauts. Les loges étaient voûtées (sauf deux réservées aux oiseaux de proie), ouvraient par des ouvertures munies de grilles solides sur cette sorte d'arène, et, vers l'extérieur, sur des courettes qui prolongeaient les cages et permettaient aux animaux de prendre l'air. Des poêles, de place en place, réchauffaient l'atmosphère. Ce même plan nous apprend qu'à la fin du xvi^e siècle le *sérail* contenait des dogues, une louve, un léopard, des tigres, un aigle³. Les premiers animaux seraient venus de la ménagerie des Tuileries; d'autres avaient été offerts au Roi, ou achetés en Afrique. Au xviii^e siècle, on transporta les animaux de Vincennes à la ménagerie du roi à Versailles, et le *sérail* fut abandonné.

En 1658, le château et ses alentours formaient un immense chantier. Et c'est à ce moment, sans doute sous l'impulsion du roi plus encore que du cardinal-ministre, que l'on décida encore d'autres agrandissements, d'autres embellissements, qui devaient achever de transformer le vieux château fort en une résidence royale vraiment moderne. Une deuxième campagne de construction commença.

Le Pavillon du Roi ne suffisait déjà plus. Le Vau, en projetant dès le début un palais beaucoup plus grand, avait vu juste. L'hôtel du gouverneur, quoique

1. Dès le 21 mai 1658, Colbert annonçait à Mazarin la construction prochaine du « sérail pour nos bêtes ».

Sur l'histoire de ce sérail (du mot italien *serraglio*, ménagerie), voir Loisel, *Histoire des ménageries*, Paris, 1912, vol. II, p. 95 et suiv.

2. Il existe d'autres plans de ce *sérail* aux Archives Nationales, et à la Bibliothèque de la ville de Paris. L'un d'eux n'est ni signé ni daté et présente une salle ovale « pour la chasse », sorte d'arène à l'antique, entourée de gradins pour les spectateurs.

3. En 1663, en mars, on offrit au prince héritier de Danemark le spectacle du combat d'un lion contre un taureau. Ce même spectacle fut renouvelé en juillet en l'honneur de Marie-Thérèse. (Poncet de la Grave, *Mémoires intéressants pour servir à l'histoire de France*, t. II, p. 139.)

nouvellement réparé, était trop étroit pour Mazarin qui, avec une nombreuse suite, vivait en grand seigneur romain et dépensait largement. Il fallait aussi de vastes dépendances.

Colbert commanda donc à Le Vau de nouveaux projets. Il lui fit dessiner un grand plan d'ensemble de l'enceinte du château où sont marquées les constructions encore à faire¹. On y reconnaît une nouvelle division du château en trois parties à peu près égales : dans l'avant-cour, au Nord, les écuries et les remises ; au centre, diverses transformations prévues autour de la Sainte-Chapelle² ; la clôture de la cour d'honneur que fermera une arcature décorative avec grille, un grand portique du côté du parc, une entrée magnifique, véritable arc de triomphe, avec un pont-levis franchissant le fossé méridional se distinguent aussi.

Sur un point apparaît une hésitation, ou une idée de la dernière heure, celle de la création du Pavillon de la Reine en face du Pavillon du Roi. A cet endroit, en effet, à la place du jardin récemment ménagé, un simple papillon de papier collé d'un côté porte le plan de ce pavillon et marque sa situation future.

LE PAVILLON DE LA REINE. — Ce plan d'ensemble de Le Vau fut adopté et paraphé « ne varietur » par Colbert et les entrepreneurs adjudicataires, Claude Dublet et Charles Thoison³, le 27 mai 1658. Le même jour, les mêmes personnages approuvaient et signaient le devis et le marché qui concernaient tout à la fois « des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, couverture, plomberie, menuiserie, ferrure, vitre, gros fer et pavé... pour la construction du grand corps de logis du pavillon que Son Éminence désire faire faire de neuf au chasteau de Vincennes, vis-à-vis le grand logement du Roy, de mesme hauteur, longueur et cimétrye... »⁴. Ce grand corps de logis, on l'a reconnu, est le Pavillon de la Reine. Le Pavillon du Roi servit donc de modèle, mais le bâtiment à construire était beaucoup plus étroit, occupé par une seule rangée de pièces au lieu d'une rangée double. Du côté du fossé une cour le limitait, qui n'existe pas dans l'autre corps de logis. Aux extrémités, deux ailes en retour d'équerre font joindre les appartements à deux anciennes tours de l'enceinte, qui furent réparées et aménagées et, de l'extérieur, font paraître le bâtiment aussi large que son modèle.

1. Ce plan, conservé à la Bibliothèque de la Ville de Paris, a été reproduit dans l'ouvrage de M. de Fossa, t. II, p. 208 et 209.

2. On eut soin d'abattre un ancien hôtel, qui avait subsisté jusqu'alors entre la porte du donjon et la Sainte-Chapelle ; il coupait en deux par la moitié la longueur de l'enceinte et rendait difficile le passage de la porte Nord à la porte Sud.

3. Thoison avait épousé Anne, sœur de Louis et François Le Vau (Jal). Il est qualifié dans le marché de maître-maçon et habitait rue du Roi-de-Sicile. Claude Dublet était juré du roi es-œuvres de charpenterie et habitait à Paris, rue des Minimes. Il avait déjà, comme on l'a vu, travaillé au Pavillon du Roi. Sur ces deux personnages, voir M. Dumolin, *Études de topographie parisienne*, t. III, à la table.

4. La minute de ces devis et marché est dans la minution du notaire de Mazarin ; la grosse est aux Archives Nationales (O¹ 1900). On en trouve des extraits publiés dans le *Château de Vincennes*, par M. de Pradel de Lamase. Paris, Calmann-Lévy, 1932, p. 119 et suiv.

La façade, comme il était prescrit, répète exactement en dimensions, décoration et par les matériaux utilisés, la façade du Pavillon du Roi. A l'intérieur, Le Vau, qui n'était plus obligé de tenir compte d'un bâtiment ancien et d'un escalier déjà amorcé, plaça le grand escalier au centre de l'édifice et non plus dans une aile. Le devis le prévoit en pierre de liais jusqu'au premier étage, « porté sur un grand poitrail et cintré dessous... Il continuera de charpenterie jusques en haut des galdas, carrelé de carreaux de terre cuite et lambrissé de plâtre, avec des balustres faits et taillés à la main dans le plus beau bois ».



FIG. 7. — PROJET DE LE VAU POUR LA CLÔTURE ENTRE L'AVANT-COUR ET LA COUR DU DONJON.

L'appartement primitivement destiné au cardinal se composait simplement d'« une petite chambre et cabinet dans la tour », à l'angle du parc. On y fit une alcôve lambrissée, ornée, avec une estrade pour le lit. Mais on sait que Mazarin, s'il occupa jamais cet appartement, était logé, au moment de sa mort, dans la moitié Nord du Pavillon. Sa chambre ouvrait sur la cour, face au Pavillon du Roi et au donjon ¹.

Quels devaient être les autres habitants de ce Pavillon ? Anne d'Autriche et Monsieur. Leurs noms paraissent, sinon dans le devis, du moins sur divers plans contemporains de la création du bâtiment, c'est-à-dire dès 1658 ². La seule variante importante que l'on découvre sur ces plans est le doublement de l'aile en retour au Nord, qui formait la jonction entre le corps de logis et la tour voisine. Ce doublement fut exécuté, ménageant des pièces supplémentaires qui prennent jour sur

1. Voir à ce sujet, M. de Pradel de Lamase, *op. cit.*, p. 121.

2. On compte au moins sept plans ou projets relatifs au Pavillon de la Reine, chacun avec diverses modifications dont certaines sont marquées au crayon, sans doute par Le Vau lui-même. Ces plans concernent les différents étages, mais plus particulièrement le bel étage.

la courette et le fossé de l'Est. Sur ces plans on note aussi de grandes hésitations quant à la répartition des appartements entre les destinataires. Au rez-de-chaussée les cuisines et offices du cardinal, de la reine-mère et de Monsieur étaient logées côte à côte. Au bel étage, un plan, probablement le plus ancien, met au Nord Monsieur, au Sud Mazarin ; la reine-mère avait ses appartements tout près de celui du cardinal ; sa chambre ouvrait sur le parc, en plein midi ; son oratoire y attenait, comme dans tous les autres châteaux royaux. Il semble bien que ces attributions ne furent pas maintenues, et que Mazarin occupa tout le Nord du bel étage, Anne d'Autriche se réservant la partie Sud. Mais un fait reste certain, c'est que, dès 1658, la reine-mère songeait à quitter le Pavillon du Roi pour s'installer dans le nouveau bâtiment, et qu'elle n'attendit pas pour le faire l'arrivée de la jeune reine Marie-Thérèse, en juillet 1660.

Ces grands appartements, comme ceux de l'autre pavillon, étaient « à l'italienne », c'est-à-dire ornés de plafonds à voussures, agrémentés de guirlandes, de « festons » et autres ornements en stuc et en bois. Ils étaient peints et dorés par de bons artistes, qui y figurèrent des sujets allégoriques et mythologiques. Mais il n'est pas question dans les devis de ces décorations. C'est tout au plus s'il y est arrêté que les voûtes et les cintres des grandes chambres devaient être compensés par des entresols¹.

Nous avons des précisions suffisantes sur l'ameublement de ces appartements, les tapisseries et les garnitures somptueuses des meubles du cardinal, sa table de travail, son billard, son lit aux tentures de damas rose. La reine-mère avait à Vincennes des meubles moins nombreux, mais aussi richement parés².

Le marché stipulait enfin que le *bâtiment nouveau* devait être élevé jusqu'au premier étage avant la fin de l'année, achevé l'an d'après et au plus tard avant le 31 mai 1660.

LA COUR ROYALE ET L'ARC DE TRIOMPHE. — Le marché du 27 mai 1658 ne prescrivait pas seulement la construction du Pavillon de la Reine, mais aussi celle de la clôture décorative de la Cour d'honneur avec une entrée monumentale sur le parc et, dans l'avant-cour, des écuries.

Louis XIV, dont les séjours à Vincennes étaient de plus en plus fréquents, s'attachait à cette résidence, s'intéressait aux travaux d'agrandissement et d'amé-

1. Il existe aux Archives Nationales (O¹ 1899) un projet pour un bas lambris de « la petite chambre de la reine-mère ». Il est d'un très beau dessin et présente les initiales L et A enlacées.

2. Cf. Pradel de Lamase, *op. cit.*, p. 120 et suiv., et notre étude sur *l'Inventaire après décès d'Anne d'Autriche et le mobilier du Louvre* (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1930, p. 242-243). Le lit de la reine à Vincennes était recouvert de velours noir, chamarré de passementerie d'or et d'argent, avec une couverture de parade de toile d'or et d'argent. Il était surmonté de quatre pommes garnies de bouquets de plumes et d'aigrettes. Il y avait avec le lit, trois fauteuils, un autre fauteuil plus petit pour la toilette, une table. Des housses de moire grise et noire recouvraient les meubles en l'absence de la reine. L'ensemble du mobilier essentiel de la pièce, en 1666, fut estimé dix mille livres.

nagement, et fut probablement le promoteur d'embellissements qui allaient profondément modifier l'aspect de l'ancienne forteresse. A Vincennes, comme plus tard à Versailles, il se montra à la fois conservateur et novateur. Il conserva l'enceinte avec sa courtine et ses fossés, le donjon, les tours, la Sainte-Chapelle, mais à côté il fit « planter » un magnifique décor où l'italianisme de Le Vau se manifesta librement. Dès cette époque l'enceinte du château se trouva donc divisée en trois parties : au Nord l'avant-cour de service avec les remises, les écuries, le cloître des chanoines ; au milieu la cour du donjon¹, avec le donjon, la Sainte-Chapelle, l'ancien logis du gouverneur ; au Midi, la Cour Royale avec les deux pavillons de Le Vau.

Pour la séparer de la cour précédente, Le Vau fit une sorte de grand portique, formé d'arcades munies de grilles et surmontées de balustrades décoratives. Au milieu s'ouvrait une porte monumentale décorée de statues. On distingue ce bel ensemble sur les gravures et les anciennes peintures. Il faisait face à un autre portique plus imposant encore, élevé sur les fondations de la courtine Sud, surplombant le fossé. Le Vau avait percé dans la muraille elle-même des ouvertures cintrées très profondes d'où l'on avait une belle vue sur le parc². Elles alternaient avec des niches creusées dans la maçonnerie et qui abritaient des statues. Une balustrade, ici encore, dominait cette construction.

Au centre se dressa un grand portail d'honneur. Pour l'établir, Le Vau utilisa la tour dite du Parc ou du Conseil. Il fit un premier projet dans lequel cette tour restait, semble-t-il, intacte. Un placage décoratif assez sobre décorait le passage, du côté de la cour³. Mais un projet plus magnifique encore vint le remplacer, et c'est sa construction que prescrit avec grands détails le marché de 1658 dont nous avons parlé.

La tour fut rasée jusqu'au niveau « du dessous du balustre ». Sur la face tournée vers la cour, Le Vau ordonna de plaquer « un grand portique à six colonnes... de l'ordre toscan, couronné au milieu d'un grand fronton, sur lequel seront assises des Renommées, qui tiendront les armes du roi, et dans le tympan du fronton seront les armes de Son Éminence.

« Au-dessus duquel ordre toscan sera un autre ordre attique avec pilastres, sur

1. On lit sur un plan du XVIII^e siècle : cour du gouvernement. La basse-cour proprement dite était en dehors du château, au delà du fossé, dans le village de La Pissotte, au Nord.

2. La création de ce portique remonte plus avant que 1658. Il apparaît sur les plans. Antérieurement à la construction du Pavillon de la Reine, on avait percé trois ouvertures dans la courtine Est pour égayer le jardin établi à cet emplacement. Ces ouvertures existent encore aujourd'hui entre le fossé et la courette du pavillon de la reine ; elles devaient compléter la décoration de la cour royale. On les distingue aussi sur les plans.

3. Il se composait de deux ordres superposés. On y remarque quatre colonnes baguées à bossages rustiques, se détachant sur des refends très accusés, un grand cartouche avec une inscription sur la porte, un bas-relief entre les armes du roi, enfin deux ouvertures cintrées de part et d'autre de l'entrée. Elles donnaient accès à l'intérieur de la tour.

lequel sera un balustre et piédestaux, qui porteront des figures antiques ¹, et aux costés seront représentés des bas-reliefs. » On voit que le projet ne correspond pas en tous points à l'exécution, telle que la font voir les estampes. L'ordre attique a été supprimé et la balustrade repose directement sur l'entablement de l'ordre toscan. Les armes du roi, du cardinal et les bas-reliefs ont été disposés différemment.

Du côté extérieur, vers le pont-levis conduisant au parc, la décoration pla-

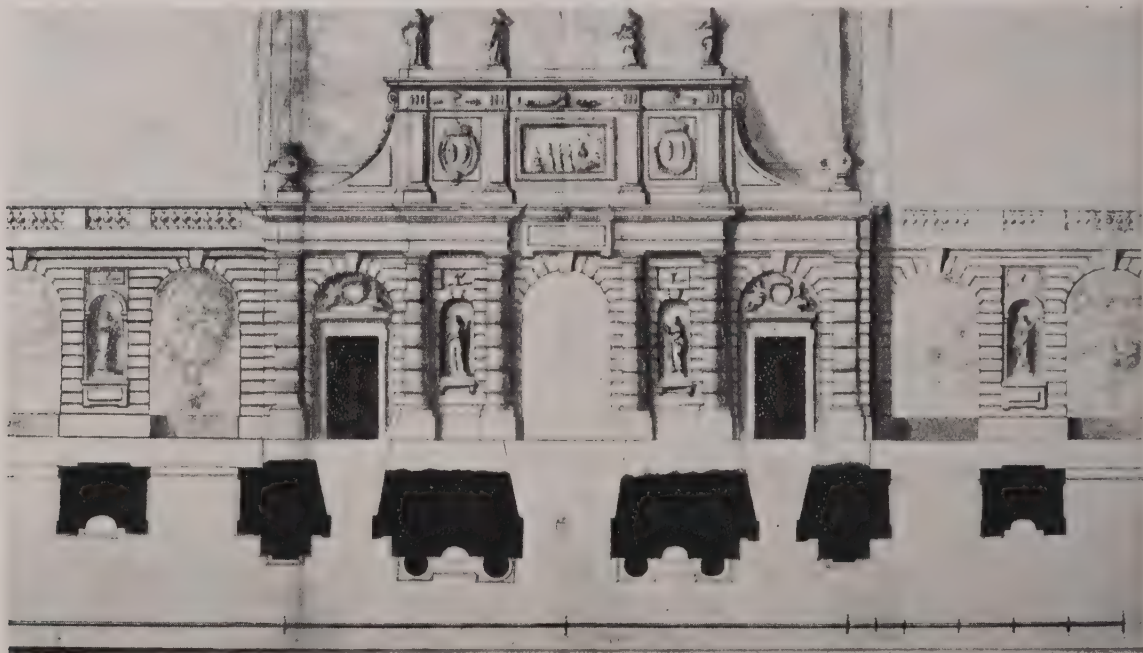


FIG. 8. — PREMIER PROJET DE LE VAU POUR L'ARC-DE-TRIOMPHE A L'INTÉRIEUR DU CHATEAU DE VINCENNES (façade sur la cour.)

quée sur la vieille tour est beaucoup plus sobre et conserve un aspect assez sévère et presque militaire, malgré la balustrade et les longs vases qui forment le couronnement.

L'ensemble ainsi constitué était magnifique et fut considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Le Vau. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les visiteurs ne se lassèrent pas de l'admirer.

L'AVANT-COUR ET LES ÉCURIES. — C'est de ce côté que furent faits les derniers travaux. Il s'agissait de loger les chevaux du roi, de la reine-mère, de Monsieur, du cardinal et de leurs suites. En tout, deux cents chevaux. Il fallait aussi des remises pour les carrosses, des chambres pour les palefreniers, les écuyers,

1. Ces statues antiques sont reproduites, d'après les *Antiquités nationales* de Millin, au tome II de l'ouvrage de M. de Fossa.

les cochers. Les devis et les plans nous indiquent comment Le Vau résolut le problème. Il édifia le long des courtines et du jardin des chanoines de longs bâtiments sans étage pour double ou simple rangée de chevaux, avec un grenier où des escaliers donnaient accès, simples bâtiments utilitaires et sans caractère artis-



FIG. 9. — L'ARC-DE-TRIOMPHE DE VINCENNES (façade sur la cour.)

tique. Le Vau accordait quatre mois aux entrepreneurs pour réaliser cet ensemble. En septembre tout devait être terminé.

Deux ans plus tard, il dut considérablement agrandir son œuvre. Louis XIV venait d'épouser Marie-Thérèse et allait l'amener à Vincennes ; il fallait donc construire sans délai d'autres écuries, d'autres remises pour le service de la jeune reine. Il fit donc de nouveaux plans ¹ pour l'installation non plus de deux cents chevaux, mais de six cents ! Il les achevait lorsque le Grand Condé vint visiter Vincennes, le 7 mars 1660. Visite importante puisque Condé était rentré tout récemment dans l'obéissance du roi. Colbert le reçut, lui montra en détail les appartements et les embellissements, soumit au prince les plans de Le Vau pour les nouvelles écuries et lui demanda son avis.

1. Ils sont datés du 11 avril 1660.

Cette opinion, nous la lisons dans la curieuse lettre que Colbert écrivit à Mazarin et dont voici l'essentiel :

« Je donnay à disner à Son Altesse avec les officiers de M. le Procureur général [Fouquet], luy fit voir le plan du parc et de tout le dedans du chasteau en l'estat que Vostre Eminence le veut mettre. Il vit ensuite tous les appartemens, dont la disposition luy plut extrêmement ; surtout il admira la pensée de Vostre Eminence du logement double de la cour en arcades¹ et des deux grands portiques, particulièrement celui qui donne dans le parc, qui est assurément le plus beau morceau d'architecture qu'il y ayt en France.

« M. le Prince me dit une chose, sur le sujet des écuries, que j'estime assez considérable pour en faire rapport à Vostre Eminence. Ayant vu le plan et le lieu marqué par le sieur Levau dans le dessin pour y bastir toutes écuries pour le Roy, la Reyne, la Reyne mère, Monsieur et Vostre Eminence, Son Altesse me dit que l'on ne pouvoit pas loger cinq ou six cens chevaux si proche du Roy sans que Sa Majesté et toute la cour fussent incommodées soit de la senteur du fumier, soit de la quantité de valets et de canailles qui estoient toujours dans les écuries, et qu'il estoit mesme impossible que, pour vider les fumiers, il ne passast presque à toutes les heures du jour des charrettes par la porte, en sorte que, bien souvent, elle se trouveroit embarrassée, et que son avis seroit de faire seulement une écurie pour cent chevaux au dedans du chasteau pour le plaisir du Roy, et, pour le surplus, faire bastir des écuries dans la basse-cour de La Pissotte. Vostre Eminence me fera sçavoir, s'il luy plaist, si cet avis luy donne quelque envie de changer de dessein. Cependant, je feray toujours travailler à l'entrée du chasteau. »

Mazarin répondit d'Arles, le 18 mars, qu'il ne partageait pas l'avis du prince de Condé, que déjà deux cents chevaux pouvaient trouver place dans les écuries et que les incommodités ne seraient pas accrues ; mais il s'en remettait à Colbert pour « bien examiner la chose », promettant de « trouver bon » ce qu'il résoudrait. Si nous en jugeons par les estampes, rien ne fut changé au plan de Le Vau.

Le Vau imagina de diviser l'avant-cour dans le sens de la longueur par deux nouveaux bâtimens d'écuries qui ménageaient entre eux une large allée centrale faisant communiquer l'entrée de la tour du Nord avec la cour du donjon et la Cour Royale². A leur extrémité méridionale, il éleva deux pavillons décoratifs, et deux grilles de clôture. Dans un premier projet, où se révèle l'imitation des communs de Vaux-le-Vicomte, Le Vau dessinait la grille de séparation entre l'avant-cour et celle du donjon sur un plan incurvé. Des termes la soutenaient, comme à Vaux ceux de la grille d'entrée ; deux arcades à refends avec des bustes à l'antique sur consoles la prolongeaient (comme à Vaux entre les communs et les fossés) ; enfin les pavillons, qui gardaient l'entrée, étaient presque calqués eux aussi sur ceux des communs du château de Fouquet : même toiture élevée à vases décoratifs, même ordre colossal aux façades, même aspect assez lourd. Ce projet, très heureux mais trop coûteux sans doute, ne fut pas accepté. Nous lisons, en effet, sur un second

1. Les deux Pavillons du Roi et de la Reine.

2. Sans parler d'autres modifications.

la construction, avec Thoison, du Pavillon de la Reine, des portiques de la cour, de l'Arc de triomphe, et autres édifices prévus dans le devis du 27 mai 1658. Rappelons que le 14 juin 1659, Bergeron et Villedo donnèrent à leur tour quittance générale des 247.650 l., 10 s., 6 d. reçus en plusieurs fois du trésorier de Son Éminente.

D'autre part nous savons ¹ que, vers le même temps, Philippe de Champagne demandait humblement mais avec insistance le paiement « de l'ouvrage de peintures et dorures... dedans le département du roy à Vincennes entièrement achevé et montant à 35.238 l., 10 sols » (1^{er} mai 1661) ², que de nouveaux marchés avaient été passés avec Claude Dublet et Thoison pour la maçonnerie des fossés du château, sur le jardin, des murs de la terrasse « au bout du perron qui descend à la grande allée » (11 octobre 1659) et la construction des nouvelles écuries (11 avril 1660) ; enfin, que les propriétaires expropriés pour l'agrandissement du parc ne parvenaient pas à se faire payer.

Nous pouvons donc estimer que les travaux de Vincennes, au temps de Mazarin seulement, coûtèrent au roi bien au delà d'un million de livres ³.

On voit que les agrandissements et embellissements du château de Vincennes n'ont pas été l'effet d'un plan d'ensemble conçu dès l'origine. En 1652, il n'est question que « d'un lieu où pouvoir mettre en sûreté quelque somme considérable ». Deux ans plus tard on construit pour le roi un pavillon très sobre de décoration, sans luxe extérieur, économique. Puis, pour son agrément et son service on agrandit le parc, on fait des plantations, on reconstruit la ferme. Mais en 1658, sous

1. P. Clément, *Lettres et Instructions de Colbert*, t. V, p. 445.

2. Les autres artistes et artisans n'étaient pas mieux payés. Ils n'obtinrent entière satisfaction que vers 1670 (cf. les *Comptes des bâtiments du roi*, éd. Guiffrey, t. I).

3. La somme était considérable, peut-être même excessive. C'était l'avis de Colbert, bien qu'il n'eût pas épargné sa peine pour diminuer les frais de la construction. Dès 1658, au début de la seconde campagne de construction, il était effrayé du prix auquel montaient les travaux et s'efforçait de passer avec les entrepreneurs des marchés au plus juste prix. C'est ce qu'il exposait à Mazarin (21 mai 1658).

« Vostre Eminence est assez informée de la peine où je suis pour l'excessive dépense de ses bastimens. C'est ce qui m'a fait prendre la résolution de venir m'établir icy [à Vincennes], pour dix ou douze jours, tant pour chercher tous les éclaircissemens nécessaires et constater si j'ay esté trompé par le passé, que pour me précautionner à l'avenir, en faisant marché de tous les ouvrages qui restent à faire, qui ont esté résolu par Vostre Eminence.

« Pour y parvenir, j'ay fait faire des devis très exacts sur tous les dessins que Vostre Eminence a vus et annotés, et j'en ai donné communication à tous les architectes et entrepreneurs qui sont dans Paris, capables d'entreprendre ces ouvrages. Ensuite j'ay reçu les propositions de quatorze différentes personnes. Les plus hautes ont esté de 530.000 livres et les plus basses de 435.000, pour rendre fait et parfait, la clef à la main, le grand corps de logis neuf [le Pavillon de la Reine], les deux tours qui y sont attachées, achever la fermeture en arcade sur le fossé, faire l'autre fermeture et les deux portes, et toutes les écuries. Je les ay remis à après demain pour en faire l'adjudication au rabais, et pendant ce temps j'employe tous les moyens imaginables pour les eschauffer les uns contre les autres, et pour persuader à chacun d'eux que je seray plus ayse d'avoir affaire à luy qu'à tous les autres... » (P. Clément, *op. cit.*, I, p. 294.)

l'impulsion, probablement, du roi lui-même et la paix étant bien rétablie dans le royaume, on entreprend de grands travaux, à très grands frais, pour transformer le vieux château en une magnifique résidence royale, commode pour les services, moderne par sa décoration.

Le Vau s'est plié à ces exigences successives, faisant d'abord œuvre utilitaire, puis libre de manifester ses goûts de grand artiste, épris du style italien.

Il résulta de tout ceci un ensemble assez singulier, un curieux mélange de bâtiments militaires, religieux et d'édifices civils juxtaposés. Le moyen âge voisinait avec des constructions à la mode dans la Rome des papes. Le roi, sous des plafonds à voussures peints et dorés, dansait et donnait des fêtes à quelques pas des prisonniers enfermés dans le donjon et les tours ; la Sainte-Chapelle s'élevait à peu de distance de l'Arc de triomphe. Celui-ci ouvrait sur le parc et non sur la grande allée de Saint-Mandé, avec ses quatre rangées d'ormes, quel'on ne rejoignait que par un long détour. Dans l'enceinte du château vivait, quand la Cour était présente, une population très nombreuse et diverse : la famille royale, les seigneurs de la suite, le cardinal-ministre, les chanoines, les mousquetaires, « les valets et canailles », des prisonniers, plusieurs centaines de chevaux.

Tel qu'il était, le château de Vincennes fut pour le roi pendant une vingtaine d'années une résidence constamment fréquentée ¹, et dans laquelle il prit goût aux constructions. Mais bientôt il s'attachera à un autre séjour, dont il fera sa création personnelle, Versailles. Là aussi, il conservera d'anciens éléments qu'il entourera peu à peu de bâtiments nouveaux jusqu'à en faire un palais unique au monde. Et pour réaliser ses projets il fera appel à Le Vau, dont il avait pu apprécier les mérites à Vincennes, comme il avait admiré son œuvre à Vaux-le-Vicomte. Ainsi, à plus d'un égard, Louis XIV, Colbert et Le Vau se préparèrent à Vincennes aux grands travaux de la création de Versailles.

Jean CORDEY.

1. On trouve l'énumération de ces nombreux séjours dans Poncet de La Grave, *Mémoires intéressants pour servir à l'histoire de France*, t. II, p. 75 et suivantes. Il est remarquable de voir Louis XIV loger dans des bâtiments en pleins travaux de restauration et d'agrandissement. En somme, tant à Vincennes qu'au Louvre, à Versailles et à Marly, il ne cessa pendant plus de cinquante ans de vivre au milieu des échafaudages et des plâtras.





FIG. 1. — PARAVENT JAPONAIS. (Collection de M. Hugues Le Gallais.)

TROIS PARAVENTS JAPONAIS

Au cours de toute l'histoire du Japon, les arts de ce pays ont subi des influences étrangères, chinoises surtout. Ces influences apparaissent d'abord dans la sculpture bouddhique sur bronze et sur bois, qui remonte aux artistes et aux œuvres d'art venus de la Corée et de la Chine, dès la fin du ^{vi}^e siècle ; puis, dans la peinture religieuse la plus reculée, les fresques du temple d'Horiuji, du début du ^{viii}^e siècle, où se retrouvent, transmis à travers l'Asie Centrale des éléments hellénisants ; puis, au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, dans la peinture au lavis, directement ins-

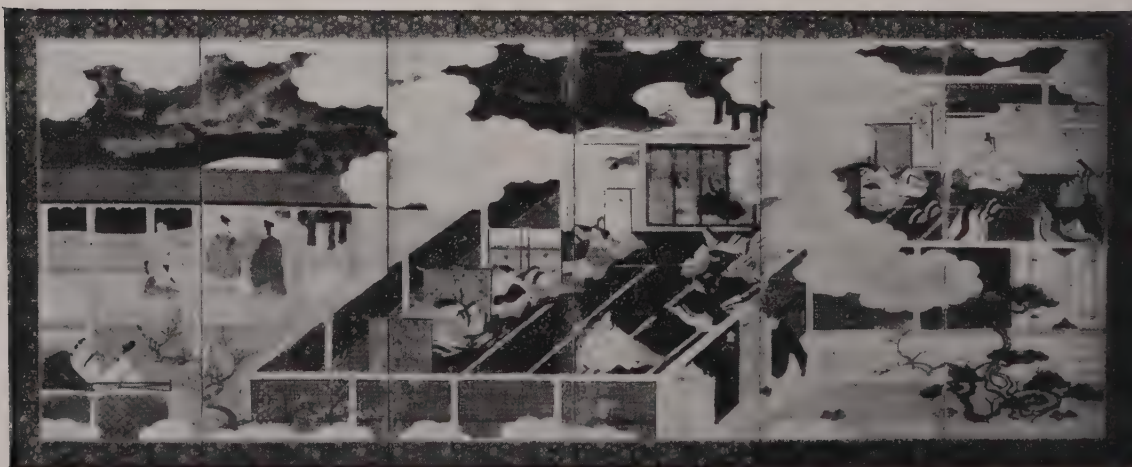


FIG. 2. — PARAVENT JAPONAIS. (Collection de M. Hugues Le Gallais.)

pirée des grands maîtres chinois de l'époque Song ; enfin dans les laques, la poterie et les porcelaines, qui en portent également la marque.

Au Shosoïn, musée fondé, vers l'an 756, à Nara, l'une des anciennes capitales du Japon, on discerne sur les plus vieux paravents un type de beauté féminine à



FIG. 3. — PARAVENT JAPONAIS (détail de la fig. 2.)

figure ronde qu'on a retrouvé récemment dans le Turkestan chinois, et des représentations d'animaux et de plantes, d'une facture également chinoise. De très fines plumes d'oiseaux, collées, ont souvent été employées à leur exécution. Il n'en est pas moins vrai que l'art du paravent peint a été porté par les Japonais à un degré de perfection unique au monde. La forme du paravent classique, dont l'artiste avait à remplir la surface répartie sur six feuilles, exigeait le déploiement de qualités artistiques que les Japonais possèdent à un degré éminent, entre autres une conception décorative ample et originale, un sens délicat de l'harmonie des

couleurs. Avant d'étudier de plus près les trois paravents qui nous occupent ici, rappelons que les chambres japonaises sont vides et dépourvues de meubles, qu'un papier spécial remplace les vitres d'Europe, ne laissant filtrer dans les demeures qu'une lumière très douce, que le spectateur est assis au même niveau que le paravent et que ce seul objet prend par conséquent dans son champ visuel une importance prédominante.

Nos figures 1 et 2 reproduisent une paire de paravents à six feuilles chacun et la figure 3 donne un détail de celui qui se trouve placé au-dessous de l'autre.

Les scènes figurées sont tirées du *Genji Monogatari*, livre du début du ^x^e siècle qui décrit la vie de cour à cette époque. Nous nous trouvons à l'intérieur d'un palais où il faut essayer de s'orienter peu à peu. Dans les deux paravents on est frappé, au premier coup d'œil, par la composition centrale. Ici, des personnages font de la musique dans une chambre ; là, d'autres personnages regardent des peintures et disent des vers. Un examen plus détaillé de la figure 1 montre, à droite, des dames d'honneur qui retirent des robes d'apparat des caisses de laque où elles sont conservées, et les apportent sur des plateaux à leur seigneur ; puis, c'est la scène de la chambre à musique, et enfin, à gauche, se trouvent trois personnages. Celui d'entre eux qui occupe le rang le plus élevé, ce dont témoigne sa coiffure, semble assister au départ de son fils, qui se prépare à monter dans un char, suivi d'un serviteur.

Si nous considérons la figure 2, nous voyons à droite — au Japon on commence une lecture par le bord droit de la page — un haut fonctionnaire se prosternant devant l'Empereur. Celui-ci est assis à l'arrière-plan, le visage caché par un rideau de bambous. Le personnage agenouillé tient dans ses mains un plateau de laque vide, et l'on peut imaginer que l'Empereur s'apprête à y déposer un édit. Un ministre important, un page debout devant un autel gardé par deux chiens-lions, et, à l'avant-scène, des dignitaires et des officiers de garde, dont la coiffure à œillères est bien curieuse, complètent le tableau. Le milieu du paravent est occupé par le salon littéraire, où l'on reconnaît l'Impératrice à sa position légèrement surélevée ; à gauche se trouve un appartement de femmes vers lequel se dirige, en traversant un pont, une dame d'honneur qui a cueilli des feuilles d'érable d'un rouge éclatant.

La figure 3 permet d'étudier les instruments de musique en usage à cette époque. Nous attirons l'attention sur les deux flûtes à sept roseaux : il existe de nos jours, en Océanie, un instrument analogue, et il reste beaucoup à dire sur les relations qui, dans les temps préhistoriques, unirent cet archipel au Japon.

Ces scènes de la vie de cour, les costumes et les coiffures de ces temps lointains, sont bien faits pour retenir l'intérêt. On sera séduit par la finesse des traits des personnages féminins et le rendu de types masculins caractéristiques, et l'on remarquera le procédé qui consiste à enlever les toits pour permettre au spectateur de regarder d'en haut à l'intérieur des demeures. Signalons ici des effets

étonnants de perspective : si l'on regarde de près les musiciennes, chacune semble adossée au paravent placé derrière elle, tandis qu'en s'éloignant on voit la pièce divisée par ces paravents en autant de compartiments. Ce sont sans doute les tons vieil-or de cette peinture qui lui donnent son plus bel accent. Cet or passé crée une impression de splendeur. Les nuages aux contours irréguliers qui apparaissent en blanc sur les photographies, sont en réalité dorés, de même qu'une partie du paysage, au bord de la rivière ; le contraste entre ce fond d'or et le bleu sombre de l'eau est frappant ; les costumes, si richement colorés, des personnages donnent au tableau un caractère de vie dont la photographie ne peut rendre l'effet.

Le sol des chambres est vert foncé, d'une belle patine ; de même les pins ; les corridors sont blancs et les fleurs sont revêtues de leurs nuances naturelles. Quant aux costumes, celui de l'Empereur est or et rouge, ceux des dames d'honneur blancs et rouges ; les seigneurs, en général, sont vêtus de noir et d'or, ou de noir et de blanc ; l'un d'eux pourtant porte une robe orange, d'autres, des robes vertes ; un ton principal forme le fond du vêtement, relevé le plus souvent par une couleur complémentaire et des motifs variés d'ornementation.

Il nous reste à déterminer l'époque de ces paravents. Le Japon a connu deux grandes écoles de peinture : Tosa et Kano. L'école Tosa, fondée au XIII^e siècle, continue le Yamatoé, l'art dit national, qui se consacrait à illustrer des scènes importantes de l'histoire du pays. Le style Tosa est détaillé, fin, abondant en couleurs, les personnages qu'il nous présente appartiennent surtout à la vie de cour, ils sont de petit format ; la tendance est marquée vers la miniature.

L'école Kano, qui date du XV^e siècle, est, par contre, une prolongation de cette école de peinture au lavis, d'influence chinoise, dont il a déjà été question. Elle est caractérisée par une atmosphère plus libre, impressionniste peut-on dire, par un coup de pinceau large et fort et l'absence presque totale de couleurs, pendant la première période du moins. Les sujets sont fournis par la nature sous toutes ses formes : paysages, animaux, fleurs, — une seule branche, parfois, qui occupe la première place. Ce n'est plus la vie de palais qu'on nous présente, mais parfois apparaissent ces philosophes-ermites chinois, dont la physionomie est si étrange.

Ces quelques remarques nous autoriseraient donc, semble-t-il, à rattacher les paravents reproduits sur nos figures 1 et 2 à l'école Tosa, puisqu'ils offrent les attributs principaux de ce style : architecture classique des palais, richesse de couleurs et souci du détail. Mais, d'autre part, le paysage est peint dans le style Kano, et le traitement plus réel que schématique des personnages n'est plus Tosa. Notons qu'il y a eu mariage entre les deux familles, et mélange de styles. Les Kano de Kyoto travaillaient dans le genre décoratif et dominaient à la fin du XVIII^e siècle, époque à laquelle on peut placer ces peintures. Il est donc plus vraisemblable d'attribuer celles-ci à un artiste Kano qui peignait dans le style Tosa, que d'adopter l'opinion contraire.

Examinons maintenant les figures 4 et 5 qui reproduisent deux paravents de la même époque, mais d'un style tout à fait différent.



FIG. 4. — PARÁVENT JAPONAIS. (Collection de M. Hugues Le Gallais.)

Un petit groupe de grands maîtres, Koetsu Sotatsu, Korin et Kenzan eurent de leur art une conception purement décorative, qui leur permit, en différents



FIG. 3. — PARAVENT JAPONAIS. (Collection de M. Hugues Le Gallais.)

domaines, de doter le ^{xviii}^e siècle d'un éclat original. Korin est célèbre par ses laques autant que par ses paravents. Kenzan par ses poteries et ses peintures.

Certains éléments du style Tosa, nous l'avons vu, permettaient d'obtenir certains effets décoratifs, mais Sotatsu et Korin devaient affranchir cet art de la minutie qu'imposait l'illustration. La figure 5 donne un exemple de cette libération. Ces quatre chevreuils peints sur un fond d'or, dans des positions différentes, parmi des bambous et des branches légères à fleurs blanches, montrent que le souci du détail le cède à la préoccupation de la ligne et de l'effet d'ensemble.

La figure 4 reproduit un second paravent à deux feuilles, traité dans ce même style, dit de Sotatsu. On y voit des fleurs et des plantes. Le temps a légèrement effacé certaines parties et atténué les couleurs, mais, grâce à la disposition harmonieuse des groupes d'herbacées mêlées de fleurs, au tracé souple et ferme des lignes, au ton généralement adouci, on se sent en face d'une œuvre d'art restée fort belle.

Indiquons, pour ceux que la botanique intéresse, que des deux amarantes représentées sur ce paravent, la plus petite, en bas à gauche, est l'espèce importée au Japon, et la plus grande, un peu plus à droite, une variété ainsi transformée sur le sol japonais. Il faut ajouter que les artistes peignaient de mémoire, après avoir longuement étudié leur sujet dans des livres ; d'habitude l'image est d'une fidélité rigoureuse. Toutes les fleurs sont ici exactement reproduites, sauf le tournesol, dont le cœur affecte la forme d'un cercle, au lieu d'une spirale. Mais cette erreur même confirme notre observation. Les Japonais ne travaillaient pas d'après nature : le tournesol venait du Mexique, et les manuels ne donnaient à son sujet que des renseignements imprécis.

Le très distingué botaniste à qui nous devons cette remarque ajoute que les courges qui apparaissent sur ce paravent sont d'une forme plus développée que l'espèce connue en Europe au ^{xviii}^e siècle, et que cette plante provenait originairement de Californie. On peut donc se demander s'il n'y a pas eu de rapports entre l'Asie et l'Amérique avant que l'Europe et l'Amérique ne fussent entrées en contact. Cette question a déjà donné lieu à des controverses nombreuses entre archéologues, et il est probable qu'elles se renouvelleront à la lumière de nouvelles découvertes, lorsque les préhistoriens y prendront part.

HUGUES LE GALLAIS.





PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

JEAN-LOUIS BOUSSINGAULT

Si le nom du grand artiste que j'écris ici n'est point entré dans le domaine public, si, bien que mêlé très activement à la vie moderne, il n'a point été gâché par elle ; si l'admiration d'une élite a seule, jusqu'ici, consacré sa valeur, il faut dire que personne plus que Boussingault lui-même ne s'est employé, sciemment ou non, à garder ses distances, à défendre sa solitude, à mépriser les chances exceptionnelles que tant d'autres eussent exploitées. L'homme n'a rien d'un méconnu : les circonstances ont tout fait pour le servir. Mais sa nature tendre et peu expansive se cache sous des apparences hautaines, parfois même brusques, qui l'isolent et le protègent comme fut protégé, malgré les adulations de l'époque, un Degas. A peine âgé de vingt ans (il est né en 1883), Boussingault se liait d'amitié avec Dunoyer de Segonzac, puis avec Luc-Albert Moreau, puis avec Marchand, Fauconnet, La Fresnaye. Les échanges mutuels entre ces artistes, alors en pleine évolution, devaient être très fructueux ; bien que différents de tempéraments et de sensibilité, ils aborderont ensemble les mêmes problèmes, ils résisteront aux mêmes conventions et conserveront, dans la conduite de leur art, la même dignité, la même tenue. Le groupe qu'ils constituent est, moralement, comme une réplique de celui que composèrent vers 1893, Bonnard, Vuillard, Denis, Roussel et Vallotton. Les jeunes « aînés » que Boussingault allait d'autre part rencontrer comme correcteurs, notamment à l'Académie de la Palette (1907-8) comptent parmi les plus nobles et les plus libres de l'époque. Laprade, Desvallières et Dethomas, prompts à découvrir les mérites précoces de ce débutant, l'encouragèrent à exposer. Aux Indépendants, son premier envoi, certain *Nu au chapeau haut de forme*, par l'autorité du sentiment, de la composition et de l'exécution, s'imposa d'emblée. Les mêmes qualités de style et de caractère, le même amour pour les volumes amples et les grands rythmes éclataient dans maintes études d'après des modèles nus ou habillés et dans les natures mortes (*Le Banjo*) qui figurèrent, avant guerre, soit à ce même Salon, soit chez Barbazanges. La sympathie de Desvallières avait ouvert à Boussingault les portes de la *Grande Revue*, qui publia ses premiers dessins, et, par une entremise plus sur-

prenante, les salons et les ateliers de couture de Paul Poiret. Presque en même temps l'artiste entrait en rapport avec un autre animateur, Paul Iribé, fondateur de ce *Témoin* dont les sommaires glorieux groupent, dès 1909, les noms de Pascin, Naudin, Segonzac, Cocteau, Lepape, Roubille, etc., noyau qui sera celui des vivantes

revues dirigées par Bernouard, *Panurge* et *Shéhérazade*. Dans ces réunions turbulentes, sensuelles, auxquelles président les deux Paul — prodiges qui, par les richesses matérielles ou spirituelles dont ils disposaient firent tant pour leurs amis peintres ou littérateurs — Boussingault, issu d'un milieu austère, familier maintenant des bars et des hautes prostituées, promène ce visage brun, anxieux et fier que Segonzac a pu comparer à celui des personnages du Greco. Il porte un nom qu'un aïeul, le chimiste, a rendu célèbre et des hérédités qui ne cesseront de se combattre : ses ascendants maternels sont alsaciens et protestants, ses ascendants paternels catholiques et c'est sans doute d'un grand-père picard qu'il tient son type. Le père, essayeur de la Garantie à la Monnaie, lui a transmis le goût des arts.



FIG. 1. — BOUSSINGAULT. EN OMNIBUS. Lithographie.

Tout jeune, Boussingault couvre ses cahiers de croquis. Il se grise du tragique et du pittoresque qu'enferment entre leurs façades la rue Saint-André-des-Arts (où, plus tard, Segonzac et lui partageront le même atelier), la rue Mazarine, la rue Monsieur-le-Prince, ou les quais. De l'intensité de ces impressions d'enfance les grandes compositions qui illustreront, bien plus tard, *D'après Paris* de Léon-Paul Fargue tirent leur charme et leur puissance. Une mémoire visuelle et sentimentale très aiguë lui permet — soulignons ce don : il est rare — de dessiner non pas sur

nature, mais, comme ont fait Guys et Daumier, de souvenir. C'est au lendemain des promenades, des flâneries silencieuses, que ses carnets se couvrent de notes, méthode qui restera sa méthode préférée et lui permettra de trouver en face de la pierre ou du cuivre une liberté d'inspiration, une fraîcheur, une franchise, qui manquent aux artistes condamnés à graver à froid d'après leurs dessins.

Qu'on feuillette les compositions, à peine caricaturales, publiées dans les revues d'Irribé et de Bernouard, on est frappé déjà par leur autorité, leur style, l'aisance avec laquelle les grandes proportions sont définies. Ils ont de la fierté et de l'élégance, ce terme étant pris dans son sens le plus hautain. On devine la volupté qu'éprouve Boussingault à circuler dans le sérail que le plus artiste des couturiers met à la disposition de ses amis. Enfin des corps libres improvisant, au milieu d'étoffes somptueuses, des gestes vrais ! Le mot « mannequin » convient mal aux charmantes créatures chargées de lancer les modes nouvelles :

elles vivent, et non tant dans les salons où elles défilent, que dans les ateliers où, retrouvant leur animalité, elles passent et rejettent en riant des robes. Boussingault rêve à des nouveaux modèles pour le couturier, d'autre part il invente de toutes pièces des personnages à la fois vrais et légendaires que nous allons trouver réunis dans la décoration exécutée pour Poiret, entre 1911 et 1913. Jamais la fantaisie du peintre ne se donnera libre cours sur une aussi vaste surface : il a rassemblé là tous les thèmes, mêlé tous les rythmes,



FIG. 2. — BOUSSINGAULT, THE FOOT-GUARDS, Lithographie.

exalté toutes les couleurs en maintenant, par une sorte de prodige, dans une composition qui pouvait être décousue — tant l'animation en est générale et la figuration multiple — un ordre et une unité. Entre ces amazones, ces élégantes abritées sous leurs ombrelles ou coiffées de hauts de forme, assises sur des haies et sur des balançoires, ou se dirigeant vers un escalier déplié comme un accordéon ; parmi ces poulains semblables à des jouets, ces chats blancs, ces vasques, ces terrasses ombrées de marronniers et laissant entrevoir des façades, un port ; parmi les bruns-rouges, les bleus-verts, les gris-noirs, dominantes de cette toile, l'imagination chemine. Sans emprunter à personne, un peintre, qui n'a pas trente ans, a su vaincre des difficultés de tout ordre, et montrer une vision neuve, car nous ne reconnaissons là ni la poétique de Picasso ni la ligne d'Irribé ni l'écriture de Segonzac ni les harmonies de Marie Laurencin, non plus que nous ne pensons à Watteau ni à Manet. L'opulence du dessin, la chaleur sourde du coloris, la gravité primesautière du sujet, tout annonce un créateur abondant, audacieux, et déjà maître de ses moyens.

La guerre, et surtout l'état d'inquiétude qu'entretint l'après-guerre chez tant d'artistes de trente à quarante ans, sans contrecarrer une vocation aussi décidée allaient ralentir quelque peu la verve de Boussingault. Résistant à toute influence, solitaire, mais, nous l'avons dit, impatient dans la conduite même de ses dons, s'exagérant la gravité des conflits qui se posent au moment d'exécuter, l'artiste, néanmoins, soumettait au public des toiles, qui sans être toutes abouties, parfois confuses, parfois crispées, continuaient chacune à s'imposer par des morceaux de premier ordre : le *Portrait de J. Aghion* (1920), *Les Courses*, *Les Danseurs* (1921), *Avenue du Bois*, *Les Jockeys* (1922), *Les Sablaises*, le *Nu* de la collection Monteux, le *Rendez-vous des Chasseurs* (une de ses meilleures toiles avec la *Nature morte à l'éventail*), *l'Enfant à la pomme*, compositions qui figurèrent soit aux expositions qu'il donna Galerie Marseille (1923, 1927), soit aux Indépendants ou à l'Automne. Les titres mêmes soulignent la diversité d'un esprit qui ne cesse de rester en contact avec la réalité moderne tandis que la décision de la mise en place, la robustesse du dessin, la qualité même de la matière picturale confirment les promesses de la trentième année.

Pourtant les œuvres réalisées sont peu nombreuses en comparaison des œuvres qu'il abandonne. Improviser librement, c'est sa joie ; mais si elle ne « trouve » pas tout de suite, on dirait que cette main impatiente souffre du retard que les difficultés techniques, et le fait même de peindre, lui infligent. On la voit alors demander à l'aquarelle, moyen terme entre le tableau et le dessin, des satisfactions plus rapides et surtout retourner à sa grande joie qui est de courir sur une page blanche, sans que l'inspiration se refroidisse, et de tout résumer par les lignes ou les valeurs. Daumier, Lautrec, auxquels Boussingault, par tempérament, se rattache, n'ont-ils pas rencontré souvent au moment d'exécuter leurs tableaux pareilles résistances ?



Si donc il est prématuré d'analyser l'œuvre pictural, dont à nos yeux l'aboutissement victorieux ne fait aucun doute, du moins peut-on dès aujourd'hui passer en revue l'œuvre en blanc et noir. On la connaît soit par les dessins à l'encre de Chine, au crayon Conté ou à la mine de plomb qu'il eut toujours soin d'exposer, comme ses amis, en même temps que ses toiles ou ses estampes (aux



FIG. 3. — BOUSSINGAULT. HYDE PARK. Eau-forte.

Peintres graveurs Indépendants ou chez Marseille) soit par les ouvrages qu'on le pria d'illustrer. Dès 1901, il s'était initié, chez l'imprimeur Dolla, aux pratiques du crayon et du lavis sur pierre. Aussi quand la *Nouvelle Revue Française* lui demanda les hors-texte des *Tableaux des Courses* et de la *Vénerie*, ouvrages qui furent les premiers, avec l'*Amour Vénal* de Luc-Albert Moreau, à remettre en honneur un procédé d'illustration abandonné depuis les chefs-d'œuvre de Toulouse-Lautrec et de Bonnard, Boussingault exécuta sans effort, soit en couleurs (*Les Courses*), soit en noir (*La Vénerie*), ces planches où la belle carrure de la forme et l'imprévu de la composition l'emportent sur un métier timide encore et trop respectueux du grain. Ce métier s'affranchira vite et les grandes lithographies exposées depuis aux salons annuels des Peintres-Graveurs Indépendants permettent d'admirer non seulement le caractère ample, fiévreux et abrégatif du dessin, l'originalité de l'invention même, mais aussi l'originalité de la technique. Toutes les ressources de la pierre, où les valeurs sont rompues à coups de grattoir, où les gris les plus nuancés contrastent avec la solennité des noirs, restent au ser-

vice de l'expression, dans ce qu'elle a de plus vrai et de plus fort. Une sorte d'emportement romantique, non point facile mais plein de richesses et d'accents, donne à ces pages, par lesquelles ce rêveur peu communicatif semble se libérer de ses secrets et de ses souvenirs, une intensité, une vigueur sombre, un éclat et un pathétique qui durent bien après qu'on les a regardées. Ce sont des halls profonds peuplés d'hôtes silencieux, d'instruments sonores (*La Sonate, Musique*), des sentiers où cheminent des porteuses de fagots ou de feuilles mortes, des groupes de chasseurs ou de glaneuses, les architectures qu'improvisent *Les Vendanges* ou *La Moisson* ; parfois un paysage sans habitants (*Route d'Alsace*), parfois une grande figure isolée (*Paysanne accoudée, Femme à la fourrure*). Ici l'artiste, plein de respect pour les charmants ridicules de la mode et pour les rythmes nouveaux qu'elle invente, a décrit *Les Amies* assises autour des tables ou *La Réunion familiale* dans ce sentiment d'humour grave et ce culte du merveilleux quotidien qui l'apparente à Guys et à Lautrec. Ailleurs, c'est le visage même de Paris surpris dans son intimité la plus vraie, qu'il entend fixer en nous restituant cette douceur, cette humidité, cette fièvre tragique ou légère à laquelle participent le va-et-vient des passants, les troncs des arbres prisonniers, la pluie, les réverbères, les façades et les toits des immeubles transfigurés. En illustrant *D'après Paris* de Léon Paul Fargue (pour les Amis de l'Amour de l'Art, 1930), Boussingault n'eut qu'à se souvenir. Des pages comme *La Gare, Le Fiacre dans la nuit, En omnibus, La Terrasse de café, la Nuit sur les quais, La Voiture des quatre saisons, Au Restaurant*, desquelles il faudrait rapprocher certaines planches inédites (*Au music-hall, Les Grands Boulevards*), résument, comme personne encore, excepté Bonnard ou Vuillard, ne l'avaient fait, l'odeur et la patine des grandes capitales. Il était naturel, que le rêve de Boussingault fût maintenant d'illustrer Baudelaire.

Avant 1929, il n'avait pas encore gravé sur cuivre. Un voyage en Angleterre lui inspire une suite de petites eaux-fortes dont plusieurs, comme *La Tamise* ou *Hyde Park*, ne sont pas sans offrir d'analogies, par leur frémissement rapide à fleur du métal, avec le métier de Whistler, confirmant ainsi tout ce qui s'allie toujours, chez Boussingault, d'acuité nerveuse et de délicatesse à la force. L'attaque par l'aiguille ou par l'acide est si légère qu'on croirait que ce sont des pointes-sèches. D'autres notes cursives, mais d'une exécution plus large, exécutées en même temps qu'une série de puissantes aquarelles, décrivent les pittoresques mouvements d'ensemble des *Horse* ou des *Scotts Guards*, des *Highlanders*, la *Relève à White Hall*. Ce seront, ensuite, quelques vues de Paris (*Au Bois de Boulogne*), des natures mortes (*Le Bouquet*) ou des études d'après des modèles (*La Coiffure, Les Deux amies*, etc...). L'écriture, jusque là presque exclusivement linéaire, de ces gravures, très peu couvertes, cessera bientôt de contenter un dessinateur dont les lithographies étaient orchestrées comme des peintures. Les préférences de Boussingault iront désormais à la pointe-sèche, une pointe-sèche qu'il voudra non pas uniforme, mais vibrante et colorée grâce aux contrastes entre les par-

ties ébarbées et celles où l'encre, imprégnant les copeaux de cuivre, donne aux surfaces ainsi ménagées cette chaleur, ce velouté, cette éloquence qui touchent l'esprit autant que les yeux. C'est dans cette technique qu'est le traité *Vieux Saltimbanque*, publié en hors texte ici même, et contemporain d'une suite de cuivres d'un même



FIG. 4. — BOUSSINGAULT. LES BONS CHIENS. Pointe sèche pour le *Spleen de Paris* de Baudelaire.

format destinée au *Spleen de Paris* (éditions Jeanne Walter). Par nature et par tempérament, le peintre s'est trouvé immédiatement dans le ton et le mouvement des petits poèmes en prose. On dirait volontiers de cette illustration ce que dit Baudelaire à propos de la femme de son rêve : « En elle le noir abonde et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. » Le « promeneur solitaire et pensif », l'amant des « capitales infâmes », le « poète actif et fécond » qui « se rachète et s'enorgueillit dans le silence et dans la solitude », l'écrivain si souvent trahi par ses illustrateurs, rencontre, et pour la première fois peut-être, un compagnon de route qu'il ne désavoue pas. « O nuit, ô rafraîchissantes ténèbres, vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse. » C'est à de telles

images que Boussingault a su trouver des « correspondances ». On ne saurait trop insister sur la richesse dépensée ici aussi bien dans l'évocation des formes que dans celle de la lumière, sur la certitude avec laquelle ont été inventées, en marge du réel, des valeurs symboliques. La pointe arrache au cuivre des étincelles et sa violence a je ne sais quoi de fier, de direct, de mystérieux qui tantôt fait penser à Manet, dans les autographies du *Corbeau*, tantôt à Redon dans les *Tentations de saint Antoine*.

Avoir réussi pareille entreprise, en un siècle où le sens du drame est si peu répandu, va donner à Jean-Louis Boussingault l'assurance qui lui manquait encore et la possibilité de tout oser. Au seuil de la maturité, le peintre-graveur, chargé de dons les plus rares, n'a vraiment qu'à donner libre cours à sa fantaisie et à réaliser sans angoisse tant de compositions, depuis si longtemps rêvées.

Claude ROGER-MARX.





UNE
SOURCE D'INSPIRATION INCONNUE
D'EUGÈNE DELACROIX

ON connaît l'un des rôles joués par la gravure avant la découverte de la photographie. En reproduisant les monuments de l'art et en multipliant les images, elle mettait sous les yeux des artistes des œuvres qui, sans elle, leur seraient demeurées inconnues. Bien des influences, qui, à première vue, paraissent mystérieuses, n'ont pas d'autre explication et les historiens de l'art ont eu maintes fois l'occasion d'en donner des exemples. Nous venons aujourd'hui en apporter un nouveau.

En feuilletant au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, le recueil de gravures consacrées à la reproduction des œuvres du peintre flamand Jan van der Straet, nous avons été frappé par les ressemblances que présente l'une d'elles avec l'un des plus célèbres tableaux de Delacroix que possède le Louvre : *L'Entrée des Croisés à Constantinople*.

Van der Straet, que les Italiens nomment della Strada et les Français Stradan, avait exécuté une série de compositions qui semblent bien avoir aujourd'hui disparu et qui étaient consacrées aux femmes célèbres de l'histoire romaine. Furnius grava cette suite que Charles Collaert publia à Anvers en 1573.

L'estampe, qui nous intéresse, représente un des épisodes de la lutte que se livrèrent Romains et Sabins : les guerriers des deux camps ennemis vont en venir aux mains lorsque mères et épouses se précipitent entre les combattants.

Or, si l'on fait abstraction de la partie de gauche pour ne considérer que le groupe qui, au premier plan de la gravure, est composé par le guerrier à cheval précédant une troupe de cavaliers porteurs de lances et par deux femmes qui l'arrêtent avec des gestes d'imploration, on ne peut pas ne pas évoquer aussitôt un autre groupe qui figure au centre de *L'Entrée des Croisés*.

Comme le chef romain, Baudouin, comte de Flandre, précède une troupe de cavaliers armés de la lance, lui aussi, ainsi que ses compagnons, est coiffé d'un casque empanaché de plumes ; l'un et l'autre, la tête penchée, tiennent les rênes d'une seule main et chevauchent des montures qui toutes deux vont de la même allure lassée et, détail inattendu, portent dans les yeux une semblable expression de pitié pour les malheureux qui se prosternent sur leur passage¹. Or, si

1. La monture de Baudouin n'apparaît pas ici pour la première fois sous le pinceau du maître.

nous considérons ces derniers, nous constatons qu'ils forment, chez Delacroix comme chez Stradan, un groupe composé essentiellement de deux personnages dont les attitudes et les positions réciproques sont presque identiques, sauf que l'une des femmes figurant sur l'estampe est remplacée chez Delacroix par un



FIG. 1. — JEAN STRADAN, LES ROMAINS ET LES SABINS PRÊTS A EN VENIR AUX MAINS. Gravure par Charles Collaert, 1573.

vieillard qui fait de la main gauche exactement le même geste que la femme que dessina Stradan.

Enfin, comment croire que Delacroix ne s'est pas souvenu de cette estampe, lorsque, derrière le groupe des Croisés et en contrebas, il a brossé cet admirable panorama de Constantinople ? Stradan, lui aussi, pour représenter l'important

Sept ans plus tôt, en 1833, à l'occasion d'une soirée costumée donnée par Alexandre Dumas, Delacroix, avec d'autres artistes, avait été appelé à décorer la salle de bal ; il exécuta alors une pochade représentant le roi Rodrigue monté sur un cheval qui a exactement la même attitude, mais inversée, que le cheval de Baudouin. M. Raymond Escholier, dans le tome II de son *Delacroix*, p. 94, en a donné une reproduction sans s'aviser, semble-t-il, du rapprochement.

déploiement des armées affrontées, avait ménagé à sa composition une profonde perspective qui par des ondulations de terrain conduit à une ligne d'horizon placée très haut et sur laquelle se profile, ici encore, la silhouette d'une ville dominée par ses tours et par ses monuments.



FIG. 2. — E. DELACROIX. PRISE DE CONSTANTINOPLE PAR LES CROISÉS. (Musée du Louvre.)

Nous pensons que cette énumération de points de ressemblance suffirait à elle seule pour justifier le rapprochement des deux œuvres et pour nous permettre d'affirmer que Delacroix s'est inspiré de la gravure de Furnius, et pour rythmer la composition générale de son tableau, et pour grouper certains de ses personnages, mais nous trouvons ailleurs encore d'autres preuves.

En effet, si nous parcourons le *Journal* de Delacroix, nous rencontrons de nombreux passages où il est fait mention de gravures que le maître achète ou étudie. Nous en relevons quatre rien qu'au cours de l'année 1824. L'un d'eux, surtout, est particulièrement instructif. Le 11 avril, l'artiste, s'alarmant des hésitations qu'il éprouve à choisir un sujet, rédige cette note : « Ce qu'il faudrait donc pour

trouver un sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer et se laisser guider par l'humeur. Il y en a qui ne doivent jamais manquer leur effet : ce sont ceux-là qu'il faut avoir, *de même que des gravures...* » et quelques mois plus tard, le 20 juillet, il écrit encore : « ...c'est à ce propos qu'il faut avoir de *belles gravures* de Poussin et les étudier. »

Delacroix ne se contentait pas de regarder les estampes. Dans les *Notes supplémentaires* rédigées par son collaborateur Lassalle-Bordes, que Philippe Burty a publiées avec la correspondance du maître¹, nous lisons, en effet, que : « Delacroix avait pris l'habitude de faire chaque jour des croquis en quelques traits d'après des gravures dont il s'attachait à rendre le caractère le plus saillant. Rubens lui en avait donné l'idée²... » et quelques pages plus loin : « Il [Delacroix] composait ses tableaux avec une extrême facilité ; mais avant, il feuilletait tous ses cartons qui renfermaient beaucoup de gravures de différentes écoles ; cela fouettait son imagination. Et puis, il prenait tout ce qui était à la convenance de son sujet, *des figures et des groupes entiers*, sans le moindre scrupule, qu'il transformait à la vérité au point de rendre ses larges méconnaissables. »

Les déclarations de Lassalle-Bordes confirment donc ce que le *Journal* nous apprenait déjà et indiquent de la façon la plus explicite l'importance que Delacroix accordait aux gravures. Il s'en servait tout à la fois comme de sujets d'exercice de composition et comme de motifs d'inspiration qu'il confiait à son imagination. Celle-ci, en effet, avait besoin, pour s'épanouir, d'un point de départ, d'un excitant qui lui donnât le branle. En ses heures de recherche, l'artiste faisait appel à toutes les ressources de sa vaste culture, il relisait Dante, Shakespeare, Goethe ou Byron ; il évoquait ses souvenirs de musées ou bien il se penchait sur ses recueils de gravures qu'il feuilletait en quête d'une attitude, d'un groupement qui s'imposât à lui. Le motif trouvé, son imagination s'en emparait et lui faisait subir les transformations multiples et profondes qui métamorphosaient une idée banale en une prestigieuse composition. Que telle fut, en général, la démarche de la pensée du maître, nous le savions déjà, mais nous n'avions pas encore eu l'occasion de la surprendre en quelque sorte sur le fait et de mesurer, sur un exemple, toute la distance qui peut séparer dans une des œuvres capitales de Delacroix l'idée première de l'élaboration définitive.

C'est pour cette raison que nous pensons que le rapprochement, dont nous avons été le premier à nous aviser, méritait d'être signalé ; il nous semble, en effet, posséder une importance supérieure à celle d'une simple curiosité historique puisqu'il apporte à la connaissance d'un grand artiste un modeste, mais nouvel élément d'information.

André LINZELER.

1. *Lettres d'Eugène Delacroix*, publiées par Philippe Burty, 2^e édition, t. II, p. xmi.

2. M. André Joubin, qui a récemment publié une nouvelle et si précieuse édition du *Journal*, a bien voulu nous signaler à ce propos qu'il possédait deux calques exécutés par Delacroix lui-même sur des gravures d'après Watteau.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

ART POPULAIRE

Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès International des Arts populaires. Prague, 1928. Introduction de M. Henri Focillon. — Paris, Duchartre, 1931, 29 1/2 X 23 1/2, t. I, XVI-249 p., 104 pl.; t. II, 210 p., 214 pl. (Institut International de Coopération intellectuelle).

L'Art populaire en France. Quatrième année, 1932. Strasbourg, Istria, 1932, 26 X 20, 196 p., ill.

HENRI CLOUZOT. — **Les arts populaires de l'Europe.** — P. 288 à 304 de la *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*. — Paris, Firmin-Didot, t. II, 1932.

On pourrait s'étonner du retard que les érudits ont mis à se préoccuper de l'art populaire, qui pourtant est peut-être le vestige des plus anciennes expressions artistiques de l'humanité.

Les créations populaires restées ouvertes à l'influence du milieu ont reflété certains modes de penser et certains styles élaborés par les peuples civilisés. On n'a pas su voir tout de suite qu'elles étaient plus complexes, et qu'à côté de ces éléments qui les ont pénétrées au cours des siècles, elles gardaient les traces lointaines des débuts et des étapes successives de la civilisation. Ce caractère ethnographique, d'une portée philosophique, qu'on pouvait saisir sur les formes d'un art simple et pour ainsi dire domestique, ne fut pourtant pas remarqué le premier. Il était réservé à des études plus poussées de le découvrir.

Les premiers savants qui devinèrent l'art populaire cherchèrent simplement dans les centres où l'activité populaire était encore vivante aujourd'hui à recueillir les fruits de cette activité. C'est dans l'Europe Nordique et Orientale qu'ils en trouvèrent le plus grand nombre. Aussitôt cueillis, ils voulurent les garder, les réunir, les classer. Les premiers musées, en Scandinavie, en Hongrie, furent créés à cet effet. Les curieux de l'art populaire devinrent plus nombreux. Des monographies régionales, des études plus générales même furent publiées. Mais le tout restait épars, disséminé, et l'art populaire était encore loin d'être pleinement reconnu.

La Société des Nations elle-même s'y intéressa, heureuse de saisir une des preuves marquantes d'une idée qui lui est chère : l'interparenté originaire des peuples. Le 1^{er} Congrès International des Arts Populaires, organisé à Prague, en 1928, réunit pour la première fois les savants spécialistes du monde entier.

La publication, sous les auspices de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, des travaux artistiques et scientifiques présentés à ce Congrès, éditée par M. Duchartre et précédée d'une introduction par M. Henri Focillon, délégué de la France, a pour l'art populaire la valeur d'un manifeste.

Les bibliophiles ne manqueront pas d'apprécier la parfaite présentation de ces deux beaux volumes, l'intelligente sélection et distribution des nombreuses planches. Les savants, les érudits et les amateurs n'y trouveront pas de moindres sujets d'admiration. Chaque communication donne un bref compte rendu de faits précis où chaque mot compte. Nous ne pouvons que rappeler le plan général de l'ouvrage. La I^{re} partie comprend celles des communications qui ont pour objet les définitions, les origines et les méthodes, résultats de longs travaux d'observation et de comparaison ; la II^e partie embrasse les différentes monographies nationales et régionales, depuis les Indes Néerlandaises jusqu'aux Pays Scandinaves, depuis les Etats-Unis jusqu'aux pays Yougoslaves. On trouve enfin dans la III^e partie des études de techniques : l'architecture, le travail du bois, la musique, la danse, le théâtre et le textile (le costume, les ornements du costume, les tapis et les tissages.)

On voit combien ce programme est vaste, combien le déblaiement de cette masse de documents, leur classification, exigeaient de discernement et de soins attentifs et judicieux. Cette accumulation de matériaux provient du désir qu'avaient les congressistes de faire connaître les trésors renfermés dans leurs pays respectifs, de confier les pensées plus profondes que la contemplation de ces trésors avaient fait germer dans leur esprit. Cette publication gardera toujours la saveur de ce premier échange de vues. De l'introduction de M. Henri

Focillon, qui a le don de maîtriser les larges envolées de son érudite imagination par la clarté de ses vues et son sens profond des valeurs, nous voulons retenir cette indication de méthode : « ... il serait utile ... de combiner dans nos recherches l'horizontale avec la verticale, je veux dire de ne pas nous contenter de monographies d'une région, mais de spécialiser notre enquête dans l'étude d'un thème, d'une forme, d'une technique, et de l'étendre en largeur à un certain nombre de milieux. »

En France, c'est à la vigilance et à l'active direction de M. Adolphe Riff, conservateur du Musée Alsacien et du Musée historique de Strasbourg, que nous sommes redevables d'un recueil périodique d'études consacrées à l'art populaire français. Trois volumes ont paru de 1929 à 1931. Le quatrième, qui vient de paraître, publie, comme les précédents, des études régionales et techniques sur l'art populaire des diverses provinces de notre pays. C'est donc une série de contributions à la connaissance précise et très documentée de l'art populaire en France, qui pourra également servir de base solide à une étude plus générale et comparée. Il faut savoir gré à M. Riff d'être en France un des rares savants qui tirent une leçon profitable du Congrès de Prague et s'efforcent d'appliquer les sages décisions qui y furent prises.

Nous nous réjouissons particulièrement aussi de trouver pour la première fois dans un ouvrage d'ensemble, la *Nouvelle Histoire universelle de l'Art*, publiée sous la direction de M. Marcel Aubert, un chapitre entier consacré à l'art populaire : *Les Arts populaires de l'Europe*, par Henri Clouzot. Comme toujours, l'auteur se voit forcé de poser le problème : « Qu'entend-on par art populaire ? » Il distingue dans son plan l'art du foyer ou de l'individu, l'art du village ou du petit artisan, l'art de la région ou du petit industriel ; il donne, enfin, une vue très résumée des arts populaires des différents pays européens. On déplorera la brièveté de la bibliographie, qui, dans ce domaine si peu exploré, aurait rendu les plus grands services. Mais pour schématique et sommaire que cet exposé puisse paraître, en comparaison de l'étendue du sujet, on en apprécie la clarté, la précision, la force de persuasion aussi. La présence de ce chapitre dans cette œuvre collective est manifestement une heureuse conséquence du Congrès de Prague.

Assia RUBINSTEIN.

NICOLAI OKUNEV. — *Monumenta Artis Serbicae*. IV. — Institutum Slavicum. Prague, 1932. In-4°, 8 + 8 p., 12 pl.

M. N. Okunev poursuit avec la compétence qu'on lui connaît et une pénétration remarquable l'étude de la peinture serbe, demeurée quasi inconnue jusqu'à nos jours. Ce IV^e fascicule est consacré prin-

cipalement aux œuvres du XIII^e siècle, caractérisées par un réalisme puissant, héritage de la peinture byzantine du XII^e siècle. L'auteur leur oppose les réalisations du XIV^e siècle, plus sèches et en même temps de thèmes plus riches. A titre d'exemple, nous citerons les peintures de Sopoćani, de Mileševo, de Studenica, de Staro Nagoričino, de Dečani. L'enquête englobe les œuvres du XV^e siècle et présente quelques œuvres « baroques » (voir Manasia, *Saint Nestor guerrier* (1406-1418).

M. J.

ANDREA MOSCHETTI. — *Andrea Mantegna. Sul V centenario dalla nascita dell'artista*. — Venise, Carlo Ferrari, 1931. In-8°, 40 p., 6 pl.

Id. — *Per l'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco del Mantegna*. — Padova, 1923. Società Cooperativa Tipografica. In-8°, 43 p., 8 fig.

Ces deux publications coïncident avec le cinquième centenaire de la naissance de Mantegna. La première brochure s'attache, sous une forme substantielle et magistrale, bien que laconique, à déterminer le caractère de l'art de Mantegna, à étudier les influences consécutives que ce maître, quelque peu cérébral, a subies : ambiance humaniste de Padoue, Donatello, peintres toscans, enseignement de Squarcione, culte des antiques et des grands maîtres du passé récent, Jacopo Bellini, maîtres septentrionaux. Quelques problèmes particuliers arrêtent l'attention de M. Moschetti. Ainsi, contrairement à une opinion trop répandue, depuis Cavalcaselle, il revendique une place d'honneur pour le maître de Mantegna, Squarcione.

La seconde brochure a trait aux travaux récents de restauration exécutés à la chapelle Ovetari à Padoue. La fresque de Mantegna, *L'Assomption de la Vierge*, se présenterait actuellement dans la chapelle telle que l'a conçue l'artiste. Les modifications qu'on a proposé d'y introduire ne correspondent pas aux données primitives. D'autre part, M. Moschetti se déclare opposé au déplacement de l'autel orné des bas-reliefs de Pizzolo et de Giovanni da Pisa, effectué par la Commission des Monuments. Les arguments de M. Gino Fogolari qui a essayé tout récemment d'en prouver le bien-fondé dans le *Bollettino d'Arte* (mars 1933) ne semblent, en effet, pas décisifs.

M. J.

Docteur FUNCK-HELLET. — *Les Œuvres peintes de la Renaissance italienne et le Nombre d'Or*. — Paris, Librairie Le François, 1932, 56 p., 11 fig.

Diverses études parues ces dernières années témoignent de l'emploi, par les artistes anciens, de la mise en proportion systématique de leurs compositions. La proportion, dont le rapport donne le Nombre d'Or (1, 618), semble, par son universalité, avoir attiré particulièrement les artistes de la Renaissance.

En mars 1929, la *Gazette des Beaux-Arts* a fait paraître une étude sur Th. Hetzer, illustrée par quelques tableaux de Titien avec leur trame géométrique, dépendant en partie de la proportion dorée ou proportion « divine ». Toutefois, un seul point du tableau semblait se conformer au point principal du schéma. L'étude du docteur Funck - Hellet serre de plus près la question. Ses démonstrations sont plus frappantes. Dans toutes les parties des tableaux analysés on retrouve des accords avec la proportion dorée. Les tableaux les plus typiques (les *Noces de Cana* de Véronèse, la *Présentation au Temple* du Titien, la *Transfiguration* de Raphaël) présentent des schémas dont la trame et les nœuds de croisements ordonnent le sens spirituel que l'artiste a voulu donner à son sujet.

Dans la *Transfiguration* de Raphaël, dont nous montrons un schéma inédit, on peut voir que la trame géométrique, à elle seule, suggère le thème biblique. Le cercle du bas englobe les personnages terrestres. Le cercle du haut, inachevé, contient la projection des personnages transfigurés : le Christ et les Prophètes. Dans la « lentille » formée par les deux cercles, les trois apôtres, éblouis, cherchent un refuge. Le pointillé blanc provient du décagone mis sur pointes : on y voit de nombreux points d'accords, entre les pieds et les mains, avec les lieux de recoupement du réseau.

Un tableau simple en apparence : *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*, de Luini, éclaire d'un jour nouveau les lois d'équilibre harmonieux suivies par les artistes

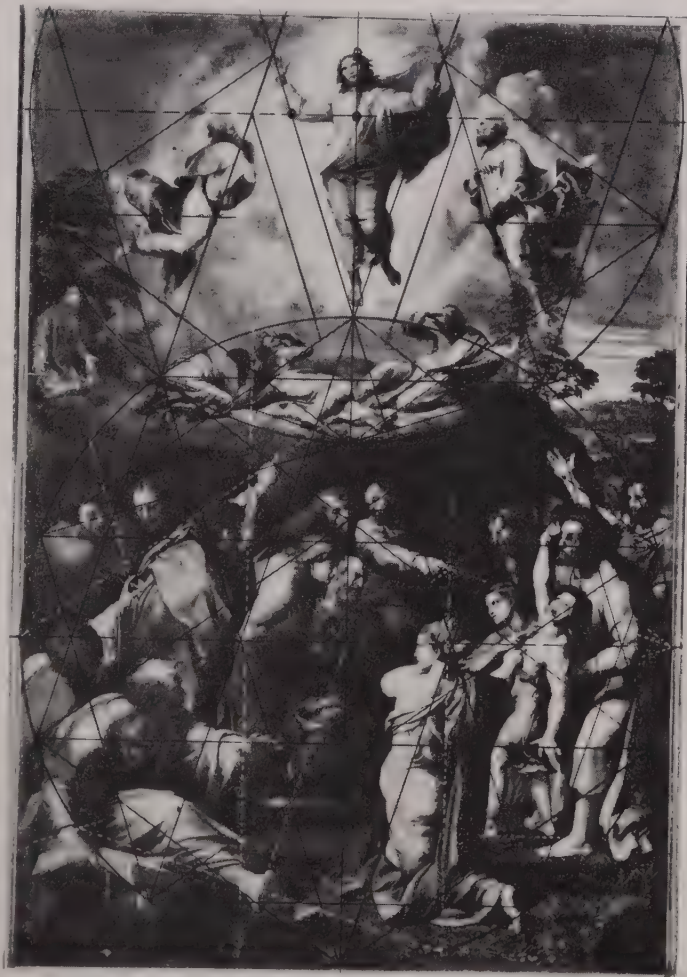
de la Renaissance. Dans le *Sommeil*, le schéma se confond avec la composition elle-même, explique les lignes optiques, la direction des axes des membres, la symétrie des masses, l'opposition des clairs et des obscurs. Le parallélisme des axes des membres

avec les lignes du schéma, une trouvaille de l'auteur, donne le sens véritable d'une phrase elliptique du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci.

Tous les artistes de la Renaissance ont-ils utilisé les schémas conformes au nombre d'Or ? Non. Seuls les maîtres et leurs élèves préférés en avaient connaissance. C'est ce qui fait qu'on ne retrouve pas de cartons présentant les schémas de composition. Ils furent détruits.

Il existe, à coup sûr, dans les collections, certains fragments de cartons de grandes œuvres. Leur publication confirmerait les recherches de l'auteur, ainsi que de ceux qui, en d'autres pays, essayent d'analyser les œuvres des Maîtres.

C. F.



Raphaël. La Transfiguration.

HENRI DAVID.
— De Sluter à Sam-
bin. I. La fin du
Moyen Age. II. La
Renaissance. —

Paris, Ernest Leroux, 1933, 2 vol. in-4°, 397 et 496 p.

Parmi les thèses de doctorat consacrées à l'histoire de l'art français qui ont été soutenues en Sorbonne dans ces dernières années, celle que vient de présenter M. Henri David compte assurément parmi les meilleures. Ce copieux ouvrage en deux tomes, qui étudie l'évolution de la sculpture bourguignonne entre Claus Sluter et Hugues Sambin, mérite de prendre rang à côté des deux ouvrages fondamentaux dont il est le précieux complément : le *Michel Colombe* de Paul Vitry et *La Sculpture à Troyes*

de Koechlin et Marquet de Vasselot. La Bourgogne n'aura plus désormais rien à envier ni à la Touraine ni à la Champagne.

Cette exploration d'un terrain mal défriché a exigé un effort tenace précédé d'une longue préparation. On n'y sent point, comme dans tant de thèses qui ne visent qu'à l'obtention rapide d'un diplôme, la précipitation et la hâte. L'auteur a pris son temps ; il n'a rien voulu laisser dans l'ombre et il a projeté la lumière de ses phraes sur les moindres recoins de son vaste sujet. Le seul reproche qu'on pourrait lui adresser — il n'en est pas de plus honorables — est peut-être un excès de conscience, en ce sens qu'il ne nous fait grâce d'aucune des statues patiemment dénichées dans les églises de village, même lorsqu'il s'agit de simples pièces de série dégrossies vaille que vaille par un artisan rustique. Certes, il n'est aucune de ces productions, si modeste soit-elle, qui, dûment interrogée, n'ait quelque chose à nous apprendre, et ce répertoire quasi exhaustif, accompagné d'une illustration en majeure partie inédite, rendra les plus grands services. Mais dans l'intérêt de la diffusion du travail de M. Henri David, j'aurais souhaité qu'il se résignât à sacrifier quelques glanes de sa moisson pour alléger son exposé.

Le temps remédiera à ce défaut de jeunesse, car l'art pénible des sacrifices ne s'apprend qu'à la longue. L'essentiel est de posséder les deux vertus capitales de tout historien d'art : le scrupule scientifique et la sensibilité artistique. Or cet érudit est doublé d'un artiste et sait parfaitement reconnaître dans le fouillis d'une production surabondante l'œuvre qui compte et qui s'impose : il suffit pour s'en convaincre de lire les analyses pénétrantes qu'il consacre aux œuvres d'exception rencontrées sur sa route : le *Saint Bernard* de Fontaine-lès-Dijon, la *Madone Rolin* du musée éduen de Beaune ou le *Saint Jean de Reôme* d'Asnières-en-Montagne. M. Henri David a très logiquement divisé son exposé en deux parties. Dans un premier volume il étudie l'héritage de Claus Sluter et l'évolution de la plastique bourguignonne à la fin du moyen âge. Le style ample et tumultueux des Prophètes de Champmol se détend ou, pour mieux dire, s'apaise sous l'influence combinée de l'art coquet de la Champagne voisine et de l'art indolent des bords de la Loire qui s'infiltre dans l'Autunois. L'apport flamand et rhénan reste infime si on le compare aux progrès de l'italianisme — objet du second volume —, qui pénètre à la fois de deux côtés : par Lyon et par Fontainebleau et qui, en dépit de la « résistance gothique », gagne irrésistiblement du terrain.

Cette conquête, qui a pour rançon l'atrophie du sentiment religieux, est marquée par la recherche de l'effet, de la virtuosité dans la représentation du nu, le bas-relief pittoresque, l'arabesque ornementale. Ainsi l'art si dru, si plein de sève de la Bourgogne des ducs s'étirole et s'appauvrit peu à peu

et, après avoir été au xv^e siècle un grand foyer d'art international, Dijon n'est plus à la fin de cette évolution qu'un modeste centre d'art provincial.

Sachons gré à M. Henri David d'avoir débrouillé avec tant de conscience et de talent l'histoire de sa province natale, carrefour privilégié où se sont rencontrés et fécondés trois grands courants artistiques : le gothique français, le réalisme des Pays-Bas et la Renaissance italienne.

Louis RÉAU.

ROBERT REY. — **Choix de soixante-quatre dessins d'Édouard Manet.** — Paris, Braun et Cl^e, 1932. In-4^o, 3 p., 46 pl. (Dessins et Peintures des Maîtres du xix^e siècle à nos jours.)

« Pour un homme de haut plan, tel Manet tout dessin est un aveu », dit M. Rey. « A ce titre, les siens offrent un intérêt merveilleusement soutenu. » Grâce à l'heureux choix fait par M. Rey, on découvre ici de page en page l'autre côté de Manet : ses souvenirs vagabonds de Watteau, de Ghirlandajo, de Raphaël, ses nostalgies hispanisantes, ses élans vers Delacroix, vers David, vers Courbet, et surtout ses recherches de son propre moi, celles qui ne sont de nulle part et de personne. On assiste ainsi au lent processus préliminaire, aux incertitudes mêmes, de toute création. Telle esquisse, de Victorine Meurent, par exemple, qu'on retrouve dans l'*Olympia*, devient précieuse comme un aspect nouveau, une nouvelle attitude d'un tableau connu et aimé autrement. On saisit sur le vif certaines impressions, prises de vue journalières d'un promeneur en qui le monde et les êtres croisés au cours de ses promenades se reflètent immédiatement au moyen de quelques lignes, quelques traits, quelques taches tracées sur un album toujours présent.

L'édition est très soignée, très élégante. On regrettera de trouver dans trois pages d'un texte si nourri deux fautes d'impression gênantes. Mais ce détail passera, peut-être, inaperçu de tout lecteur moins bibliomane et aussi conquis par l'agrément de ce beau livre.

As. R.

Paul Cézanne. **Briefe, Erinnerungen.** Traduit et publié par HANS GRABER. — Bâle, Benno Schwabe, 1932, 24 1/2 x 17 1/2, 112 p., front et pl.

Cette publication nous éclaire également sur la vie intime d'un grand artiste. On y retrouve les lettres de Cézanne à sa mère, à Charles Camoin, à Émile Bernard ; à d'autres amis de sa nerveuse jeunesse ; des lettres de son grand ami, Zola, révélatrices de maints faits concernant la vie et le caractère de l'artiste ; les souvenirs d'Émile Bernard sur ses rencontres d'Aix-en-Provence avec Cézanne, leurs promenades, et aussi ceux de Charles Camoin. Tout cela est connu depuis longtemps par les lettrés français.

As. R.

ART MODERNE

C'est dans le passé que nous parvenons le mieux à nous connaître nous-mêmes, c'est aussi par lui que nous arrivons à définir un art et à juger de sa valeur. Les artistes, depuis toujours, se sont résignés au sort amer d'une reconnaissance posthume. Or, l'art de notre fiévreuse époque préfère être défini de son vivant. Les éditeurs se tournent volontiers vers des modèles qui, loin d'être recouverts de la noble poussière des archives, se présentent spontanément à eux sur la vaste scène de la vie contemporaine ; les critiques d'art n'hésitent pas à porter leur jugement sur un art qui vit, donc un art en mouvement. Quelques regrettables soucis de diplomatie professionnelle mis à part, leurs vaillantes appréciations donnent une fidèle image des productions artistiques actuelles.

Ainsi, entre 1929 et 1931, les Editions « Maîtres de l'Architecture », à Genève, ont publié une série de petits livres (10 1/2 × 16 1/2). Dans chacun, deux ou trois pages seulement sont consacrées à la monographie d'un architecte moderne, pages quelquefois traduites en plusieurs langues, afin sans doute d'élargir le cadre des lecteurs. Mais c'est presque inutile, tant l'illustration, éloquente par elle-même, suffit à montrer pour chaque architecte les échelons de sa propre évolution, et, comparée d'un livre à l'autre, permet d'envisager les tendances générales de l'art de bâtir à notre époque. L'éditeur, en effet, a eu soin de cueillir ses sujets : **Giuseppe Vaccaro**, **Sir John Burnet**, **Jiri Kroha**, **Cl. Siclis**, **Jan Wils**, **A. J. Kropholler**, **Gocar**, **D. Sunko**, **H. W. Wills**, **Josef Hoffmann**, **Muzio**, à travers l'Europe entière.

« Les artistes suisses », collection publiée en 1932 par les Editions des Quatre Chemins, sous la direction de M. Kaganovitch, trahit, à l'égard de l'art suisse, un même effort de synthèse réalisé au moyen de petites monographies (19 × 14). Mais ici, la personnalité plus forte des artistes étudiés d'un côté, celle des critiques d'art, dont on trouve la signature au-dessous des textes, de l'autre, donnent à chaque livre de cette collection une valeur en soi.

Ainsi, M. Paul Fierens fixe l'effigie de **Hermann Hubacher**, sculpteur amoureux du plein air, épris de l'homme, mais de « l'homme à qui l'on peut serrer la main, l'homme quotidien », ouvrier hardi de « l'instantané se combinant avec le stable ».

M. Waldemar George écrit quelques pages, pénétrantes comme toujours, sur **Karl Geiser**, dont les modèles, « types empruntés à la faune de la rue, sont des types éternels... », les frères de Raymond Radiguet, des Faux-Monnayeurs, d'André Gide et des Enfants terribles de Jean Cocteau.

M. Georges Charensol étudie deux peintres : **Augusto Giacometti**, chez qui « la forme se dilue » comme chez les impressionnistes, et qui « comme le font souvent les cubistes... touche à l'art décoratif alors qu'il s'en croit le plus loin » ; et **Cuno Amiet**,

qui « a le courage d'échapper aux sommets d'Helvétie » pour mettre son talent à l'école des artistes français et au service de l'âpre et doux paysage breton.

Enfin, M. François Fosca expose l'œuvre de **Maurice Barraud**, héritier de Degas et Lautrec, de Bonnard et Renoir, enfin même de Poussin et Corot, qui le relie à une même compréhension de la campagne romaine.

La collection « Les Artistes nouveaux », aux Editions Crès, relève encore de la même discipline. Mais dans son substantiel petit volume sur **Marcel Gromaire** paru en 1929 (19 1/2 × 15, 13 p., 32 ill.), M. Georges Pillement a la loyauté de dire : « Bien que Gromaire soit parvenu à la pleine maturité de son talent, nous savons que tout jugement sur lui est soumis à une révision constante, puisqu'il est en continuelle évolution ». Or, c'est cette loyauté, cette réserve des sages et des modestes que nous cherchons en vain chez Eugenio d'Ors dans son livre sur **Mario Tozzi**, luxueusement édité par les Chroniques du Jour (Paris, 1932, 28 1/2 × 22 1/2, front., 45 p., 31 pl., « La Peinture italienne d'aujourd'hui »). Des développements littéraires excessifs ne peuvent que nuire à un artiste, aussi digne d'intérêt que son œuvre puisse paraître, comme c'est le cas pour Mario Tozzi.

Pourtant, dans la pléiade des artistes contemporains il en est dont l'art semble autoriser cette sûreté de vue, ce disséquement méthodique et quelque peu catégorique qu'on trouve, en face de l'œuvre de Matisse, dans le livre de Albert C. Barnes et Violette de Mazia : **The Art of Henri Matisse** (New York, Scribner, 1932, 23 1/2 × 15 1/2, front., xvi-464 p., 150 pl.). Si les planches ne manquent pas ici non plus, si quelquefois, à elles seules même, elles suggèrent de hardis rapprochements (comme par exemple celle qui réunit un primitif italien, une peinture égyptienne, une mosaïque et une médaille byzantine à titre de prototypes du portrait de femme par Matisse qui figure sur la planche suivante), c'est le texte qui retient surtout notre attention. Les différents chapitres étudient successivement chez Matisse : le dessin, le décor, la couleur, le modèle, les lignes, la lumière, l'espace, la composition, les variations thématiques, le blanc et noir, etc. D'autre part, le caractère psychologique de l'artiste, sa personnalité aux prises avec diverses influences, sa physionomie au milieu de ses contemporains, surtout ses rapports avec Strawinsky, sont évoqués avec une profonde intelligence des choses de l'art. Les auteurs n'ont d'ailleurs pas négligé d'accompagner les planches d'une analyse serrée des œuvres mentionnées, d'index et de tables précieuses.

Tels sont quelques-uns des derniers livres consacrés à l'art moderne. Puissent-ils lui valoir, au sein de la postérité, un durable permis de séjour.

Assia Rubinstein.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

L'architecture de l'Occident musulman. — M. Gaudefroy-Demombynes présente (*Revue historique*, janvier-février 1933) l'important *Manuel d'art musulman* publié il y a quelques années par Georges Marçais, et en dégage les idées et les faits les plus intéressants. Il insiste sur l'unité de l'art musulman et sur la nécessité qu'il y a de mettre un mouvement artistique ancien sous le vocable d'une religion et non sous celui d'un peuple. Il passe en revue différentes formes de l'architecture inspirée par l'Islam sous divers régimes et à différentes époques. Les influences locales jouent le premier rôle. Partout la décoration et l'ornementation intérieure se trouvent en première place. L'exposé de l'auteur ne laisse pas de mettre en relief les rapports qui unissent l'art islamique à l'art chrétien.

L'école sculpturale pisane à Florence. — La sculpture pisane a-t-elle continué d'exercer son influence à Florence, dans toute la première moitié du *Trecento*, après la mort de Giovanni Pisano ? C'est la question qui préoccupe M. W. R. Valentiner (*L'Arte*, mars-avril 1933). Certains historiens d'art tendent à supposer l'existence, à cette époque, d'une école florentine indépendante (voir H. Bodmer, *Mitteilungen d. Kunsthistorisch. Instituts*, III, 4, 1930, *Dedalo*, 1929-30, pp. 614 et suiv., 662 et suiv. ; *Panthéon*, 1931). Pour M. Valentiner, au contraire, le caractère pisan des sculptures exécutées à Florence à cette époque est indiscutable. Cela posé, il étudie quelques œuvres de Tino da Camaino, reconstitue l'aspect général qu'avaient, à l'origine, le tombeau de Gastone della Torre, à Santa Croce de Florence, et celui de l'évêque Antonio degli Orsi, au Dôme. Une *Vierge*, qui se trouve placée sur le tombeau de Bardi, doit être restituée à Tino, qui l'aurait exécutée pour le tombeau de Gastone della Torre.

Quelques précisions sur la vie de Duccio et de ses descendants. — M. Pèleo Bacci publie (*Bullettino senese di Storia Patria*, fasc. II, 1932) quelques nouveaux documents qui nous permettent de dater avec plus de précision la vie et l'œuvre de Duccio de Buoninsegna et de ses quatre fils peintres.

Une œuvre juvénile de Botticelli. — L'*Assomption* de Matteo Palmieri, conservée à la National Gallery de Londres, attribuée jadis à Botticelli, a été reconnue par tous les critiques modernes les plus autorisés, depuis Ullmann jusqu'à Bode, Horne, A. Venturi, Berenson, Van Marle, Yashiro, pour une œuvre de Botticini. M^{me} Anna Maria

Brizio, après une comparaison minutieuse de cette œuvre avec d'autres peintures de Botticelli, revient (*L'Arte*, mars-avril 1933) à l'ancienne attribution. La luminosité du coloris lui paraît être l'argument le plus décisif en faveur de la paternité du grand maître du Quattrocento florentin. Les critiques que l'on vient de citer auraient été déroutés, en présence de l'*Assomption*, par l'absence d'une certaine perfection académique, mais un élève, un imitateur comme Botticini n'aurait jamais pu exécuter un ensemble aussi accompli. Cette thèse est fort contestable : il reste encore à prouver que l'œuvre d'un élève demeure toujours inférieure à celle du maître qu'il imite. A la fin de son étude, M^{me} A. M. Brizio essaie de dater le tableau en question et y reconnaît l'influence d'Andrea del Castagno, conformément à la thèse soutenue par Horne (*Botticelli*, 1908, p. 16 et 36).

Antonio da Fabriano. — L'œuvre d'Antonio da Fabriano attire l'intérêt non seulement par les évo-



ANTONIO DA FABRIANO. Crucifix.
(Matelice. Musée Piersanti.)

lutions multiples de son art, mais aussi par l'influence qu'il a exercée sur ses contemporains, ainsi qu'il

ressort de l'étude de M. Luigi Serra (*Bollettino d'Arte*, février 1933).

L'influence flamande (éléments plastiques) et la vénitienne (éléments chromatiques et décoratifs) s'y succèdent. Enfin, un éclectisme qui joint la manière florentine à la vénitienne — éclectisme caractéristique de toute l'école des Marches, dans la seconde moitié du x^v^e siècle — domine la dernière période de son activité. Néanmoins, une certaine unité stylistique, un caractère personnel plus prononcé, la création de types humains plus rudes, plus individuels (ce qu'il doit peut-être à ses maîtres flamands) le distingue de son entourage. M. L. Serra détermine les œuvres authentiques d'Antonio de son école. Il essaye de les classer chronologiquement, en insistant particulièrement sur le *Crucifixement* du musée Piersanti, de Matelice.

Le tombeau de l'empereur Louis de Bavière à la Frauenkirche de Munich. — On a admis, un peu à la légère, que c'est à Erasmus Grasser, auteur du

monuments rend cette attribution impossible. M. Karl Gröber oppose (*Panthéon*, mars 1933) l'œuvre monumentale, sûrement antérieure à 1470, du grand artiste auquel nous devons le tombeau de l'empereur Louis, à l'art baroque d'Erasmus Grasser, du début du xvi^e siècle. Il est possible, néanmoins, qu'Erasmus Grasser ait séjourné dans l'atelier du maître anonyme. Par là s'expliqueraient certaines affinités de détail, qui ont suggéré l'attribution courante.

Quelques tentures peintes de Valence. — M. Leandro de Saralegui étudie (*Museum*, n° 6, 1932) parmi les précurseurs valenciens des grands maîtres espagnols, ceux de la fin du x^v^e et du début du xvi^e siècles qui se sont consacrés aux tentures peintes. L'auteur présente quelques spécimens de *sargas* de Valence (simples toiles sans préparation, recouvertes



Fragment du tombeau de l'Empereur Louis de Bavière.
(Munich. Frauenkirche.)

tombeau d'Ulrich Aresinger, à l'église de Saint-Pierre de Munich (1482), qu'appartenaient aussi les bas-reliefs du tombeau de l'empereur Louis de Bavière, à la Frauenkirche de Munich, datés jusqu'ici de 1500-1508. Le style très différent des deux

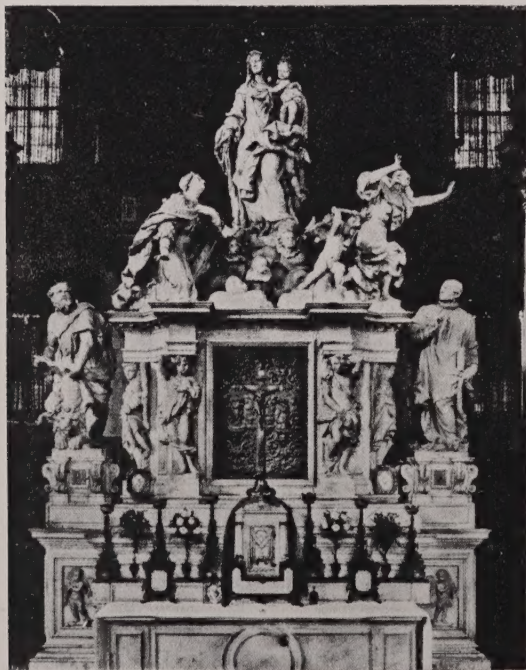


MARTIN TORNER. Assomption de la Vierge.
(Hôpital de Morella. Castellón.)

de peinture à la détrempe) : celle de l'église San Carlos de Valence figurant *le Calvaire* et exécutée vers 1470; celles de l'Hôpital de Morella (Castellón) figurant la *Nativité* et l'*Assomption de la Vierge*, ces deux dernières, œuvres de Martin Torner (1497) :

celle du Palais archiepiscopal de Santa Maria de Morella, figurant la Vierge, saint Martin et sainte Agathe (fin du ^{xv}^e s.); celles de la cathédrale de Valence, par Pablo de San Leocadio (1513-14); celles du Musée municipal de Barcelone, provenant de la cathédrale d'Urgel et appartenant peut-être à Luis ou à Antonio Dalmau, etc. L'iconographie de ces peintures s'inspire de *La légende dorée*, de diverses *Vies du Christ* (celle que l'on attribue à Bonaventura, celle de la sœur Isabella de Villena, etc.), des Évangiles canoniques et apocryphes, et d'autres écrits du moyen âge.

Juste Le Court, sculpteur flamand. — L'héritage artistique du sculpteur flamand Juste le Court, qui fut un des principaux maîtres du baroque vénitien, n'a pas attiré, jusqu'à ces derniers temps, l'attention



LE COURT. Maître-autel de l'église de la Salute, à Venise.

des historiens d'art. Ce fut pourtant un sculpteur remarquable dont le rôle fut important : c'est là ce qui ressort de l'étude récente de M. Enrico Lachia (*Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, janvier 1933). Toutefois, il convient d'ajouter que le sens architectural de Le Court ne fut jamais à la hauteur de ses grandes qualités plastiques.

Picasso. — Il est particulièrement instructif de voir un historien de l'art qualifié, appliquer une méthode déjà éprouvée à l'analyse de l'œuvre d'un artiste moderne. C'est ainsi que procède M. Lionello Venturi (*L'Arte*, mars-avril 1933) dans un fort



PICASSO. Portrait de M^{lle} Picasso.

intéressant article sur Picasso. Déceler dans l'art du peintre les éléments essentiels et contradictoires qui l'ont imposé à toute notre époque, dégager son rationalisme froid et volontaire, le dynamisme de son tempérament, en suivant les étapes de sa carrière, tel est le but que s'est proposé l'auteur.

Les artistes flamands du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècles et le Portugal. — M. José de Figueiredo donne un tableau fort suggestif (*Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'art*, janvier 1933) de l'expansion de la peinture flamande du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle, au Portugal. Il détermine les rapports artistiques des Portugais et des Flamands, en s'arrêtant tout particulièrement sur le rôle joué par Metsys, dans ce pays, dès le début du ^{xvi}^e siècle.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(6 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (Union postale) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e)

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW YORK

720, FIFTH AVENUE